



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

AVACALHO: A FOTOGRAFIA NO CINEMA MARGINAL

ANALICE PARON DE SILVA

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

AVACALHO: A FOTOGRAFIA DO CINEMA MARGINAL

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

ANALICE PARON DE SILVA

Orientadora Professora Dra. Maria Guiomar Pessoa Ramos

RIO DE JANEIRO
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **AVACALHO:
A FOTOGRAFIA DO CINEMA MARGINAL**, elaborada por Analice Paron de Silva.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Maria Guiomar Pessoa Ramos
Doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Escola de Comunicação da
USP/SP.
Departamento de Comunicação - UFRJ

Profa. Dra. Maria Teresa Ferreira Bastos
Doutora em Letras/Estudos de Literatura pela PUC-Rio
Departamento de Comunicação -. UFRJ

Prof. Dr. Fernando Souza Gerheim
Doutor em Letras (Literatura Comparada) pela Uerj/RJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

SILVA, Analice Paron.

AVACALHO: A FOTOGRAFIA DO CINEMA MARGINAL.

Rio de Janeiro, 2016.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Maria Guiomar Pessoa Ramos

SILVA, Analice Paron. **AVACALHO: A FOTOGRAFIA DO CINEMA MARGINAL**. Orientadora: Maria Guiomar Pessoa Ramos. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

O presente trabalho quer compreender como a geração que produziu filmes experimentais, na década de 1960 e 1970, manifestou sua experiência política na fotografia. Partindo do estudo sobre a origem da linguagem cinematográfica e como ela pode ser subvertida, a pesquisa traça um pequeno panorama histórico do cinema brasileiro. Esse panorama se concentra nos estilos da câmera e da iluminação, elementos próprios da fotografia, vistos nas produções nacionais. Até chegar na década de 1960 e se concentrar na apresentação do que foi o Cinema Novo e como esse movimento testemunhou o nascimento de um outro meio de experimentação cinematográfica. Imersos em um contexto ditatorial, fruto do golpe militar de 1964, os jovens cineastas radicalizaram a estética cinemanovista e realizaram filmes entendidos como Cinema Marginal.

ABSTRACT

This work seeks to comprehend how the generation that produced experimental movies in the 1960 and 1970's decades has manifested their experiences through photography. Starting with the studies on the origins of cinematographic language and the ways it can be subverted, this research provides a small historical overview of Brazilian cinema. This analysis will focus on camera and lighting styles – which are essentially photographic elements – as they appear in national productions. The research encompasses the decade of 1960 and concentrates on presenting the Cinema Novo and how this movement witnessed the birth of another course of cinematographic experimentation. Immersed in a dictatorial context, the 1964 military coup, young filmmakers radicalized the cinemanovista aesthetic, producing films known today as Cinema Marginal.

DEDICATÓRIA E AGREDECIMENTOS

As próximas páginas e todas as outras que já foram escritas, deletadas, rabiscadas e debatidas são um trabalho coletivo. Assim como os filmes que pesquisei, foram feitas graças a presença de muitas pessoas e muitas energias.

Agradeço a energia divina que rege esse universo e que inspirou gerações e gerações de artistas, cineastas e fotógrafos e me inspirou durante tantas madrugadas. Agradeço a minha família que, há três anos, desde que comecei a pesquisar esse tema, embarcou na loucura de assistir Cinema Marginal durante férias, final de semana e feriados. Meus pais foram assistentes de câmera, incentivadores, apoiadores, entusiastas, e críticos de cinema. Foram as primeiras pessoas com quem debati sobre o regime militar no Brasil, e sempre me apoiaram a estudar mais sobre os fatos históricos desse período. Essa monografia e esses cinco anos de graduação puderam ser reais graças a eles e aos meus irmãos. Minha família virou um pouco carioca e marginal depois dessa jornada.

E por falar em família, agradeço e dedico essas páginas a minha segunda família: os amigos que encontrei no Rio de Janeiro são pessoas incríveis, mas nos últimos 4 meses foram inacreditáveis. Além da paciência em me aturar falando sobre meu tema, me incentivaram a continuar acreditando que era possível terminar esse trabalho. Preciso registrar meu obrigada especial a Bruno Enrico, Isaac Aragão, Jean Costa, Irene Niskier e Raquel Paiva por colocarem a mão na massa e um pouquinho de si aqui dentro.

Meu agradecimento mais especial a minha orientadora Maria Guiomar Pessoa Ramos que me apresentou o Cinema Marginal em uma dimensão histórica e que me acompanha há 3 anos. Obrigada por toda generosidade, paciência, lanchinhos, puxões de orelha, conversas e atenção. Obrigada por acreditar nas minhas teorias da conspiração e por não desistir de mim! Obrigada Naná, testemunha canina e companheira de todas as orientações, inclusive para assistir e debater filmes marginais.

Dedico essa monografia aos meus entrevistados, os fotógrafos Renato Laclette, Renaud Leenhardt. E, especialmente, ao diretor Luiz Rosemberg Filho, por ter me mostrado que o cinema é uma carta de amor, é um ato político, é afeto desmedido.

Meu afeto a todas as pessoas envolvidas na realização desse trabalho. Obrigada.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. A ESCRITA DA LUZ EM MOVIMENTO	14
2.1. Tudo começou no cinema	14
2.2. Sintaxe Visual	15
2.3. Faça-se a luz	19
3. A FOTOGRAFIA NO CINEMA BRASILEIRO: EXPERIMENTAÇÕES E LIMITES	24
3.1. Cinema e Chanchada	26
3.2. A luz direta e o <i>Neorealismo</i> Italiano	28
3.3. Nova luz no cinema	31
3.4. História, tropicália, marginália e rupturas	35
4. AVACALHO, ESCULHAMBO E CÂMERA NA MÃO	42
4.1. As rupturas do cinema de autor	43
4.2. O desejo de experimentar	47
4.3. Marginalidade política	50
4.4. Luz ambiente, câmera na mão e ação improvisada	52
5. AS OBRAS BEM DITAS	56
5.1. A fênix oxigenada errante	56
5.2. O éden da tortura e do afeto	60
5.3. Uma ode ao cinema	66
6. RELATÓRIO TÉCNICO – EXPERIÊNCIA DA MARGINALIDADE	71
7. CONCLUSÃO	74
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77
9. ANEXO I – IMAGENS	84
9.2. ANEXO II	94
Entrevista nº 1	94
Entrevista nº 2	106
Entrevista nº 3	114

1. INTRODUÇÃO

A introdução e a conclusão desse trabalho serão escritas em primeira pessoa para explicitar o ponto de vista mais pessoal dessa pesquisa. Porém, a isenção proporcionada pelo uso da terceira pessoa do singular foi empregado durante todo o texto.

O meu primeiro contato com o Cinema Marginal aconteceu no primeiro semestre de graduação em comunicação social. Em uma aula de Comunicação e Artes assiste pela primeira vez *O Bandido da luz vermelha* (1968), dirigido por Rogério Sganzerla. A primeira impressão que o filme causou foi de completo estranhamento: não era possível esperar nada de diferente de alguém que tinha tido pouco contato outras formas de linguagens cinematográficas.

Porém, a fala de Jorge, “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha, a gente avacalha e se esculhamba”, personagem central do filme, interpretado pelo ator Paulo Vilhaca, serviu para amarrar todas as ideias presentes naquela produção. Aquela linguagem projetada na tela era sim um berro, contudo, era um grito de alguém que não iria se conformar com nada. Nem com um cinema feito nos moldes padrão da indústria, nem com a censura e com a violência impostas pela ditadura militar, pano de fundo histórico do período em que o filme foi lançado.

O *insight* proporcionado pelo grito de Jorge ganhou uma contextualização maior depois de ver mais produções experimentais na matéria sobre cinema brasileiro, ministrada pela professora Guiomar Ramos, orientadora desse projeto. E foi no meu quarto semestre que passei a ver esse cinema, desenvolvido nos anos de 1960 e 1970, como uma forma de entender mais esse período da história.

Ainda tenho muitas questões sobre esse tema. Tenho plena convicção que o cinema entendido como marginal fornece material para muita pesquisa e investigação. Entretanto, o que sempre me chamou a atenção nessa geração de cineastas foi o modo de se relacionar com a câmera. A liberdade criativa proposta por eles em um momento no qual nada era permitido, tudo era censurado e oprimido.

A questão se tornou projeto de pesquisa, que durante entre o ano de 2014 e 2015, contou com bolsa da Fundação Carlos Chaga Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Logo, o projeto de pesquisa se transformou em monografia e, agora, depois de quase três anos imersa nas obras de Sganzerla, Bressane, Tonacci, Trevisan,

Candeias, e tantos outros diretores experimentais, apresento um pequeno recorte para sintetizar esse percurso.

A pesquisa sobre a Fotografia do Cinema Marginal partiu da crença de que a ponto de vista da câmera e a iluminação da cena serviram como expressão das escolhas de um grupo de cineastas marcados pela repressão estabelecida pelo Golpe Militar. Para o meu trabalho, era importante olhar o contexto histórico e perceber como esses meninos apaixonados por cinema se colocaram diante dele.

Ainda que essa seja uma geração que não se reconhecesse como um movimento, dotados de alguma espécie de manifesto e manual de como filmar. Não se afirmasse detentora de nenhuma bandeira política: não se colocando como representante de nenhum partido de esquerda. Esse foi grupo que, ao experimentar com a linguagem, realizou filmes que podem ser analisados como parte de um conjunto de produções. Conjunto esse que funciona como um testemunho do contexto político ditatorial que o país vivia naquele período.

O texto desenvolvido nos próximos quatro capítulos procurou traçar um caminho que pudesse me levar a concluir algo sobre esse percurso. Para tanto, procurei encontrar autores pesquisadores de cinema e também autores que tratam da ditadura militar no Brasil. Entre eles gostaria de destacar alguns nomes. É importante lembrar que há um conjunto de imagens dos vários títulos, citados ao longo do texto, no Anexo I. Elas buscam contextualizar os tipos de enquadramento e iluminação escolhidos para as produções.

No primeiro capítulo lanço mão do teórico francês André Bazin e do pesquisador norte americano Tom Gunning para dialogarem sobre o surgimento do cinema, a fim de contextualizar minimamente a parte inicial desse caminho. Ainda nesse capítulo, apresento as noções de Ismail Xavier sobre o nascimento da linguagem cinematográfica. O autor, que aparece em nos outros capítulos do texto, mostra como esse vocabulário foi responsável por formatar não só o cinema, mas também o público.

Apresento essa discussão por acreditar que uma das maneiras de experimentar com a linguagem cinematográfica é tirar o espectador desse lugar comum, depois de anos de contato com o cinema clássico. Prática comum nos filmes marginais estudados nessa pesquisa.

Para encerrar o primeiro capítulo apresento Edgar Moura, fotógrafo do cinema brasileiro responsável por longas como *Cabra marcado para morrer* (1984), dirigido por Eduardo Coutinho e *A hora da estrela* (1985), dirigido por Suzana Amaral. Edgar escreveu um livro como manual de fotografia, mas, sua obra vai além do aspecto instrutivo e mostra as preocupações de um fotógrafo. Bem como, desmistifica essa profissão afirmando que, para entender a luz, é preciso saber observá-la. Não necessariamente é preciso um set dotado com os últimos recursos tecnológicos.

Outro ponto que serve para mostrar que as experimentações feitas pelos fotógrafos marginais eram resultado da improvisação com o cotidiano. A falta de recursos aliada à vontade de inovar, fez dessa fotografia uma manifestação muito inventiva.

Depois desse apanhado mais geral, o presente trabalho parte para o estudo sobre a fotografia do cinema brasileiro. Nesse ponto é preciso ressaltar que a preocupação histórica sempre foi uma constante na pesquisa, pois, é possível perceber que o cinema brasileiro se comporta como um reflexo dos acontecimentos históricos do país.

Por exemplo, enquanto o Rio de Janeiro produzia chanchadas, nos anos 50, os grandes estúdios de São Paulo procuraram filmar longas com uma estética mais aguçada, na tentativa de reproduzir o que era feito na Europa. Isso provocou o nascimento de um outro tipo de produção, mais preocupado em mostrar as questões sociais, os problemas típicos do Brasil.

A figura de Nelson Pereira dos Santos, produzindo filmes que privilegiam a câmera na rua, filmando aspectos sociais, como a desigualdade vista na cidade do Rio de Janeiro, vista no longa *Rio 40°* (1955). Esse personagem, inclusive, se comporta como expoente do movimento desenvolvido na década de 1960 conhecido como Cinema Novo.

O segundo capítulo desse trabalho desenvolve a história do Cinema Novo através da figura do cineasta Glauber Rocha. E conta como esse tipo de estilo de fazer filmes procurou se colocar como um contraponto ao que estava sendo produzido até então. Como esse cinema pode ser considerado uma reação aos grandes estúdios e companhias cinematográficas.

Essa pequena linha do tempo sobre a fotografia do cinema brasileiro caminha até o terceiro capítulo, no qual, finalmente, o cinema marginal foi tratado. Nesse sentido,

como já colocado, a pesquisa observou como essa linguagem experimental nasceu próxima do Cinema Novo.

Porém, o trabalho se preocupa em mostrar como foi o rompimento entre esses dois cinemas. Ilustrado por meio de entrevistas de Rogério Sganzerla, diretor marginal, e declarações de Glauber Rocha, as discussões entre os dois chega ao seu ápice quando o cinemanovista diz que a turma experimental poderia ser chamada de “*udigrudi*”. O nome satiriza e faz referência ao termo *underground*, que designava o cinema experimental norte americano.

Em meio aos afetos e desafetos do cinema brasileiro, a pesquisa parte para o universo experimental, procurando entender porque foi chamado de marginal. Todavia, não foi uma preocupação encontrar um termo sintetizador desse cinema. O que a pesquisa procurou, foi encontrar autores e teóricos capazes de justificar a alcunha.

Para tanto, usei o pesquisador e professor Fernão Ramos, autor do livro que é a grande referência sobre o cinema experimental feito nesse período: “Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite”. O autor também foi o responsável por colaborar na delimitação de um espaço de tempo para selecionar as obras que seriam analisadas.

Ramos defende que entre 1968 e 1973, a produção experimental se desenvolveu e alcançou o seu auge, até o seu fim, devido aos exílios de alguns dos seus integrantes. Novamente aqui é possível ver como o contexto político da época influenciou a maneira de se experimentar com a linguagem cinematográfica brasileira.

Faço referência também a Ismail Xavier que escreveu “Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal”, além de trazer Fred Coelho, pesquisador desse importante momento cultural e historiador que escreveu “Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado”. Nessa obra, Coelho fala sobre os agentes produtores que permaneceram na margem do mercado cultural. Sobre como essa escolha é uma colocação que privilegia a liberdade de criação.

Quanto aos aspectos históricos sobre o golpe de 1964, abordo o escritor e jornalista Zuenir Ventura. Em seu livro “1968 O ano que não terminou”, o autor fala sobre o comportamento da geração que viveu esse período, como esses jovens queriam questionar e testar os limites impostos.

Depois de construir o cenário histórico e falar sobre as principais questões que envolvem o cinema marginal, o quarto capítulo traz uma análise de três longas-metragens produzidos no ano de 1970. São eles *Copacabana Mon Amour*, de Rogério Sganzerla, *Jardim das Espumas*, de Luiz Rosenberg Filho, e *Bang Bang*, de Andrea Tonacci. Que foram fotografados respectivamente por: Renato Laclette, Renaud Leenhardt e Tiago Veloso.

Objetivando desenvolver uma análise mais consciente, procurei, durante o período em que fui bolsista da FAPERJ, realizar algumas entrevistas com os personagens que ajudaram a produzir esses filmes. Com isso, tive a oportunidade de conhecer o diretor Luiz Rosenberg Filho e os fotógrafos Renaud Leenhardt e Renato Laclette. Infelizmente, não tive acesso e nem meios de conversar com Andrea Tonacci ou Tiago Veloso e a análise do título *Bang-bang* foi feita com o auxílio do pesquisador Jairo Ferreira, autor do fundamental “Cinema de Invenção”.

O resultado dessas entrevistas pode ser visto no Anexo dessa monografia, no qual estão transcritas as conversas com os três personagens. Mas, também é possível ver um pouco dessas conversas no curta que apresento, também, como um anexo desse trabalho. O filme é resultado das filmagens feitas durante esses encontros e se configura como um exercício. Ali procurei colocar um pouco de todo o caminho traçado entre a marginalidade cinematográfica brasileira.

2. A ESCRITA DA LUZ EM MOVIMENTO

Para falar sobre a fotografia do cinema experimental, entender suas questões técnicas e suas possíveis interpretações políticas, é preciso conhecer mais sobre o que é fotografia de cinema. Este primeiro capítulo da monografia trata desse conceito, procurando entender essa questão como expressão técnica de uma linguagem.

Além de um pequeno panorama histórico do começo do cinema, é preciso compreender os aspectos técnicos da luz e da câmera. Como esses componentes se desenvolveram na linguagem clássica do cinema. A partir dessa base será possível observar como fotografia se desenvolveu no cinema brasileiro e como ela foi empregada na experimentação de novas expressões.

2.1. Tudo começou no cinema

O pesquisador francês André Bazin procurou desenvolver suas ideias sobre a invenção do cinema em seu texto *O mito do cinema total*, publicado no livro de sua autoria chamado *O cinema: Ensaio*. O que Bazin aponta é que o cinema nasceu da pesquisa de diferentes tipos de pessoas, desde os interessados na novidade científica, quanto aqueles investigadores mais dispostos a colocar movimento nas imagens registradas nas fotografias. Entretanto, uma questão que o pesquisador coloca é que o cinema já nasceu querendo ser integral. Seus idealizadores sonhavam com a luz, o relevo e o som combinados às imagens em movimento:

De qualquer forma, quase todos os inventores procuram unir som e relevo à animação da imagem. Seja Edison, cujo Kinetóscopio individual devia ser acoplado a um fonógrafo com caixas acústicas, ou Demeny e seu retratos falantes, ou até mesmo Nadar que, pouco tempo antes de realizar a primeira reportagem fotográfica sobre Chevreul, escrevia “Meu sonho é ver a fotografia registrar atitudes e mudanças de fisionomia de um orador à medida que o fonógrafo registra suas palavras (fevereiro de 1887). [...]. Os textos são abundantes, mais ou menos delirantes; neles os inventores não evocam nada menos que o cinema integral, que dá a ilusão completa da vida e do qual ainda hoje estamos longe. (BAZIN, 1991, p. 29-30)

Portanto, é possível concluir, a partir da leitura de Bazin que o cinema primeiro procurou reproduzir a realidade na qual estava inserido. Não interessava, nesse momento de nascimento do registro de imagens em movimento, subverter a luz, a sombra, o

enquadramento. Sobre isso, o teórico francês complementa: “É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo”. (BAZIN, 1999, p. 30).

Já o pesquisador Tom Gunning, no texto “Fotografias animadas”: contos do esquecido futuro do cinema, além de retomar essa ideia de um cinema que nasce procurando a reprodução exata da realidade, embute nessa noção uma ideia dúbia. “O cinema sempre oscilou entre dois polos, o de fornecer um novo padrão de representação realista e (simultaneamente) o de apresentar um sentido de irrealidade, um reino de fantasmas impalpáveis” (1996, p. 25): E continua:

O discurso que cerca todos esses modos realistas de atrações visuais oscila entre reivindicações de realismo e proclamações de efeitos maravilhosos e deslumbrantes, reações beirando a incredulidade. O público não podia acreditar no que via, e ficava impressionado com essas manifestações de realidades alternativas (...). Quanto mais reais eram essas ilusões, mais suas deficiências ficavam evidentes (a falta de cor ou som, o desaparecimento das figuras em movimento nas bordas do quadro). Quanto mais perfeita a ilusão, mais irreal e fantasmagórica ela parecia, rebatendo sobre o senso de percepção iludida do observador e sobre o referente retratado. (GUNNING *in* XAVIER, 1996, p. 39).

Então, a partir desses dois pensamentos é possível perceber que, ainda que o cinema tenha nascido na tentativa de reproduzir a realidade de forma integral. É na ausência dessa perfeição que a câmera pode experimentar outras maneiras de captar o real. E, assim, as imagens em movimento podem funcionar como uma nova experiência da realidade.

Nesse sentido, é possível perceber as questões técnicas derivadas do cinema, como a fotografia, sendo parte dessa vocação dúbia entre realidade e fantasmagoria. Entretanto, para entender a relação entre luz, imagem e movimento é preciso conhecer um pouco mais sobre como a linguagem cinematográfica se desenvolveu. Vale ressaltar que esse trabalho não trata especificamente desse tema, por isso o objetivo é fazer um apanhando geral.

2.2. Sintaxe visual

Antes da preocupação com a iluminação da cena e a posição da câmera receber o nome de fotografia de cinema, as primeiras produções perceberam, nesses elementos,

recursos que ajudavam o público a perceber melhor a história projetada na tela. Para entrar nesse universo das primeiras investigações com a câmera, a pesquisa buscou referências no texto *A decupagem clássica*, parte do livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Escrito por Ismail Xavier. O teórico, pesquisador e professor explica, nesse capítulo, um pouco mais sobre as unidades cênicas que compõe um filme. E também fala um pouco desse caminho histórico que essa linguagem percorreu.

Partindo da explicação sobre o que é decupagem – procedimento que permite ver o filme em pequenas partes – o autor define alguns conceitos desse vocabulário. Tais informações dizem respeito, não só aos elementos que fazem parte de uma produção, mas também: o que está dentro de uma sequência, o que é uma cena e como entender um plano. Sobre a função desse último aspecto, o pesquisador ainda define:

O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que plano é um segmento contínuo da imagem. O fato de que o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado (quando a relação câmera-objeto é fixa), sugere um segundo sentido para esse termo que passa a designar a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto. (XAVIER, 2008, p. 27).

Assim, o autor segue definindo rapidamente alguns tipos de plano, como o plano geral, que mostra cenas localizadas em lugares amplos, sejam eles interiores ou exteriores. Segundo Xavier, esse é um método de mostrar o espaço onde a ação ocorre. O plano de conjunto delimita mais o enquadramento, sendo mais utilizado em situações interiores para contextualizar cenário e atores sem ampliar o campo de visão. O plano americano, de acordo com Ismail, é um modo de filmar que corta os atores mais ou menos na altura da cintura. Há ainda o primeiro plano, conhecido também como close-up, no qual a figura humana ou objeto fica mais próximo da câmera, ocupando boa parte da tela.

Existem outros planos largamente utilizados no cinema entendido como clássico, bem como no cinema experimental, contudo o que é importante perceber é que a escolha do modo de filmar determina para onde a câmera estará apontada. Logo, o que o espectador consegue ver e o que ele não consegue. No texto o pesquisador conta, como, nas primeiras produções, o que era registrado se parecia com um “teatro filmado”. (Ibidem, p.28). Entretanto, esse ponto de vista reforçava a distância entre o espectador e a ação, não o convencendo de que aquilo poderia se passar no universo real.

A busca por um cinema mais realístico provocou um aprimoramento do enquadramento mostrado ao espectador. A câmera, nesse sentido, deveria servir para forjar a realidade e aproximar o espectador da ação, sem, no entanto, assumir protagonismo. O público não deveria sentir a passagem de uma cena para outra. Portanto, a montagem de planos deveria ser fluída, encadeando logicamente a ação. O autor usa como exemplo o uso do corte dentro da cena, usado nesse período, apenas para mostrar algo que complementasse a informação já dada anteriormente.

[...], a mudança do ponto de vista para mostrar de um outro ângulo ou de uma outra distância o “mesmo fato” que, supostamente, não sofreu solução de continuidade, nem se deslocou para outro espaço. Aqui, estou me referindo ao efeito de identidade (mesma ação) e continuidade (a ação é mostrada em todos os momentos, fluindo sem interrupção, retrocessos ou saltos para frente). E é claro que estou considerando a ação tal como aparece na tela, dando a impressão de que foi cumprida de uma só vez e na íntegra, independentemente da câmera. (XAVIER, 2008, p. 29).

Ismail continua sua análise comentando que a narração era a grande responsável por convencer o espectador dessa fluidez de sentido. Mesmo que passe a acontecer mais descontinuidades espaciais, como por exemplo, o uso da montagem em paralelo para cenas de perseguições. Ele aponta esse recurso como sendo um dos responsáveis por formular o que hoje é entendido como “linguagem cinematográfica”. (Ibidem, p. 30).

Ao observar essa análise fica claro como a linguagem cinematográfica nasceu como o próprio cinema: procurando meios de imitar a realidade e coloca-la dentro da tela. E, nesse sentido, nos primórdios das grandes produções, a câmera servia como um instrumento para captar o real. Sendo responsável por dar ao espectador a impressão de que ele faz parte desse universo.

Porém, Ismail destaca que esse jogo não funcionava linearmente. Segundo o autor explorar “as correlações entre o desenvolvimento dramático e o ritmo da montagem, assim como o jogo de tensões e equilíbrios estabelecidos no desfile das configurações visuais, são dois instrumentos à disposição de qualquer cineasta”. Porém, o que é próprio da decupagem clássica é utilizar essas ferramentas para construir, no espectador, a percepção do “efeito de continuidade” e, assim, controlar as emoções da plateia. (XAVIER, 2008, p. 34).

Para que essa construção seja possível, Xavier destaca o uso da câmera subjetiva, momento no qual o enquadramento da cena passa a ser visto a partir dos olhos do personagem. “[...], num plano, o herói observa atentamente e, no plano seguinte, a câmera assume o seu ponto de vista, mostrando aquilo que ele vê, do modo como ele vê”. (XAVIER, 2008, p. 34). Essa estratégia é importante pois, ao fazer isso, provoca no espectador uma conexão com aquela narrativa.

Nosso olhar, *em princípio identificado com a câmera* [grifo do autor], confunde-se com o da personagem: a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalisar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação. (XAVIER, 2008, p. 35).

Através do percurso pela decupagem clássica, a pesquisa procura mostrar que os esses procedimentos narrativos foram os responsáveis por constituir um vocabulário cinematográfico. Essa sintaxe ensinou o público como se relacionar com o cinema, mostrou como se comportar diante dos estímulos visuais propostos: a plateia passou a esperar aproximação gradativa da câmera durante uma cena de perseguição, por exemplo. (Ibidem, p. 31).

Além disso, segundo Ismail, a instauração desse vocabulário alçou o cinema a um status mais próximo da comunicação de massa. O autor desenvolve seu pensamento ao afirmar: “a construção do método clássico significa a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir as necessidades correlatas da classe dominante”. (Ibidem, p. 38)

Portanto, interessa a esse trabalho perceber que a experimentação da linguagem cinematográfica acontece exatamente quando essa mesma linguagem é subvertida. A geração estudada por esse trabalho – os cineastas experimentais da década de 1960 e 1970, usaram a conexão estabelecida entre público e câmera para causar diferentes reações.

Situação essa que pode ser vista quando a câmera presencia longos planos-sequência que não mostram ação nenhuma, a não ser um personagem que vagueia sem rumo. Ou ainda de um grupo de personagens que discute durante muito tempo, entre berros e mudanças de cenário, mas que não chegam a nenhuma conclusão. Diferente do que acontece na linguagem clássica do cinema: na qual os planos-sequência são

responsáveis, na maioria das vezes, por levar o espectador a presenciar um caminho com sucessivas ações.

Depois dos aspectos teóricos do comportamento de uma câmera no vocabulário clássico, é importante entender um pouco sobre as questões práticas que definem essa câmera como uma agente da fotografia de cinema. Além disso é preciso falar um pouco sobre a importância da luz na construção de uma cena.

2.3. Faça-se a luz

A teoria de cinema diz muito como a câmera se comporta em um filme, como ela é capaz de produzir sentido para o público. Contudo, a câmera só pode realizar seu trabalho se for auxiliada pela iluminação de cena. Essa combinação sintetiza de maneira bem geral o que é a fotografia de cinema: uma combinação entre luz e a câmera, para captar um objeto ou uma ação.

Para desenvolver esse pensamento, a pesquisa lança mão das ideias do diretor de fotografia Edgar Moura que escreveu 50 anos: Luz, câmera e ação. Através de uma escrita leve e prática, Edgar procura definir sua função e ensinar meios de exercê-la. E um dos primeiros pontos citados pelo autor é exatamente sobre a definição do que é fotografia. Vale lembrar que a pesquisa partiu de um autor que analisa e comenta formas clássicas e tradicionais de se filmar e iluminar uma produção. De novo, a busca por uma base clássica se faz importante para, depois, entender como as experimentações puderam acontecer.

Fotografar é escrever com a luz e alguns diretores de fotografia reconhecidos internacionalmente gostam de dizer que escrevem e pintam com a luz. Exemplo Vittorio Storaro, profissional italiano responsável pela fotografia de *Apocalypse Now* (1977), de Francis Coppola. Ele é citado por Moura devido às declarações poéticas sobre seu trabalho no set, se auto intitulado um artista da luz. (MOURA, 1999, p. 20).

Antes de partir para as instruções práticas sobre o tema da escrita com a luz, Edgar assume uma postura de desmistificação do trabalho do fotógrafo. Ao afirmar que “nada no pequeno mundo da fotografia inexiste no vasto mundo de todos nós”, abre a perspectiva do leitor. Sua afirmação defende que os efeitos da luz e do enquadramento sobre a cena são fruto da observação do cotidiano. Portanto, é presumível notar que, segundo a ótica do autor, inovar e experimentar são atitudes capazes de serem tomadas a

partir de elementos simples, presentes na rotina de quem observa os efeitos de tal fenômeno ótico e físico, por exemplo.

De acordo com o fotógrafo, no momento de filmar é preciso pensar em um sistema baseado no comportamento da luz. Ela se “propaga em linha reta e com três variáveis – direção, natureza e intensidade”. (MOURA, 1999, p. 28). E sua explicação segue para a definição das três possíveis luzes para iluminar uma cena:

Uma radiação se difundindo em linha reta num espaço de três dimensões pode ser localizada com três coordenadas: mais alto ou mais baixa, pela direita ou pela esquerda, pela frente ou por trás. Aplicando esses dados à iluminação, temos as três posições de luz possíveis: ataque, compensação e contraluz. Eis aí o básico da iluminação. Só existem três posições possíveis para se iluminar um assunto: ataque, compensação em relação a esse ataque e contraluz. Essas três posições são determinadas, sempre, em função de duas coisas: primeira, a posição da câmera, segunda, a posição do assunto. (MOURA, 1999, p. 28-29).

Em seguida, o autor parte para esmiuçar cada desses conceitos e explicar seus efeitos dentro do set de filmagem. Sobre a natureza da luz, explica que “para iluminar é preciso atacar, compensar e contra iluminar. Para entender a natureza da luz é preciso sabê-la direta, rebatida ou filtrada” (Ibidem, p. 83). Nos capítulos seguintes, Edgar se dedica a analisar cada uma das naturezas da luz que ataca, compensa e contra ilumina.

Não interessa a essa pesquisa se aprofundar nessas explicações. O que é preciso que fique claro é que o estudo da fotografia de cinema envolve o conhecimento sobre como a iluminação afeta a cena. Como ela vai além de indicar quando é dia e quando é noite. A luz também delimita o estado de humor dos personagens e até lugar onde eles estão contracenando, definindo o espaço fílmico de uma ação.

Essas noções são importantes pois esse trabalho estuda uma fotografia que rompeu com os paradigmas do que era considerado clássico. Porém, mesmo sendo uma fotografia subversiva, usa os efeitos que a luz causa na cena e no público. Edgar Moura ajuda a compreender esse processo de lidar com a fotografia como algo presente no cotidiano. Quando observada dessa forma, experimentações empreendidas com ela passam a ser encaradas também com mais naturalidade.

O autor não comenta especificamente sobre a experimentação dentro da fotografia. Mas a pesquisa acredita que, quando o autor naturaliza a prática fotográfica,

dá espaço para criar com cada um dos elementos que a compõe. Sobre isso essa naturalização ele comenta:

[...] podemos nos dedicar à fotografia sabendo que o maior problema do saber fotográfico é o mistério. É o mistério que os outros fotógrafos fazem da fotografia. Esse mistério vem da separação que se faz da fotografia, do mundo. Fala-se da fotografia como se ela fosse um reino à parte, em que se veria uma coisa e se fotografasse outra. A fotografia não faria parte do dia a dia de todo mundo, só dos fotógrafos. Mas se pensarmos em uma fotografia apenas como mais uma das máquinas óticas tudo fica mais viável. Se pensarmos que o que acontece com o olho também acontece com a câmera, metade dos nossos problemas já estarão resolvidos. Essa metade é a forma com que encaramos os problemas. Não existiria mais o “problema” que em geral se resume na pergunta “Mas como ele fez isso? ”. O “isso” é sempre uma coisa tão prosaica quanto uma luz mais difusa, ou uma cor mais saturada, ou um movimento de câmera mais estranho. Nada disso foi dado a nenhum fotógrafo por algum bruxo ou pela sorte. E se não foi por meio de macumba que o fotógrafo-autor conseguiu esse resultado, basta ter um método para pensar – usando o sistema da *câmera igual ao olho* [grifo do autor], por exemplo, ou melhor, intuindo que tudo que se vê com o olho acontece igual dentro da câmera – que chegaremos a uma solução. É a isso que chamamos, misteriosamente, *ter o olho educado* [grifo do autor]. Em fotografia, ter o olho educado apenas quer dizer que o fotógrafo experiente é capaz de prestar atenção nas pistas e nos efeitos de luz que se vê na realidade e consegue entendê-los *antes* [grifo do autor] de enfiar os olhos na câmera ou medir a luz com um fotômetro. (MOURA, 1999, p. 382).

A fotografia experimental vai exatamente assumir a experiência de filmar como algo que deve ser feito para testar os limites do olho de quem está atrás da câmera. Ainda que alguns de seus fotógrafos não fossem profissionais experientes, se propuseram a observar o cotidiano e experimentar com ele. É esse o motivo que levou a pesquisa a traçar esse percurso.

A partir de Bazin, Xavier, Gunning e Moura, vislumbra-se que o cinema e sua fotografia nasceram para representar o real. A linguagem cinematográfica proposta desde os primórdios do cinema de estúdio procurava criar mecanismos dar uma impressão de realidade mais convincente. O presente trabalho acredita que os jovens diretores de fotografia do cinema experimental brasileiro deixaram uma marca no aspecto fotográfico por serem capazes de subverter esse realismo presente no cinema.

Ao esvaziar o sentido de um plano-sequência, ou filmar sem fazer uma compensação entre a luz externa e a luz interna, esses fotógrafos estavam apontando suas câmeras para a realidade e a tornando estranha para o seu público, acostumado com uma sintaxe visual sem grandes transtornos interpretativos. Por esse motivo também, esse trabalho acredita que essa subversão era um ato político. Experimentar com luz e a posição da câmera em um contexto repressivo, como o da ditadura militar, instaurada no país a partir de 1968, era construir um processo de estranhamento.

Edgar ainda apresenta um outro argumento que pode ser apropriado pelo presente trabalho. O diretor de fotografia afirma que uma boa fotografia apresenta o que ele chama de “um segundo ponto de interesse”:

Se não sentirmos alguma intenção, alguma curiosidade escondida atrás de alguma coisa, faltou um segundo ponto de interesse. Quando somos capazes de olhar uma foto de uma vez sem ser necessário olhar de novo para entender algo que parece estranho, ela será apenas um registro acidental de alguma coisa. Essas fotos sem segundo ponto de interesse povoam os jornais do dia a dia e carregam, atrás de si, legendas perfeitamente dispensáveis. [...]. O que é esse segundo centro de interesse? O segundo centro de interesse de uma foto é algo além da primeira leitura. [...]. Pode-se conseguir isso com pontos de vista inusitados ou lentes que não são narrativas, quer dizer, que não correspondem ao olhar humano, como as grandes teleobjetivas ou as grande-angulares. Também com a luz se pode criar um segundo centro de interesse, mas, em qualquer caso, também existe o risco do erro. Imagens estilizadas demais ou exageradamente fora do real ‘tendem a afastar o olho do centro de interesse emocional da cena’¹. O controle e a eficácia desses recursos voltam a ser uma questão artística; logo, fora da possibilidade de se criarem regras. (MOURA, 1999, 391).

Nesse sentido, a “boa fotografia” é aquela que capaz de afetar o público. Faz o espectador sair do lugar comum e se sentir instigado com as imagens que vê na tela. É exatamente isso que o experimental fez, colocou o ponto de vista da cena e a luz de jeitos que perturbam o espectador. Nos longas que serão analisados nesse trabalho, essa perturbação é feita de jeitos muito diferentes entre si. Porém, refletem a vontade de cada um dos diretores e dos fotógrafos de experimentar com a realidade.

¹ Edgar Moura apresenta essa aspa com uma nota de rodapé na qual explica que essa fala é de Michael Deeley. O produtor de *Blade Runner* desenvolveu esse pensamento ao comentar o trabalho de Vittorio Storaro, no filme *Conformista* de Bertolucci.

Traçado o percurso na fotografia clássica de cinema e em seus possíveis desdobramentos teóricos, agora é a vez de entrar no universo brasileiro e compreender o contexto cinematográfico no qual essa linguagem se desenvolveu.

3. A FOTOGRAFIA NO CINEMA BRASILEIRO: EXPERIMENTAÇÕES E LIMITES

Esse capítulo procura contextualizar um pouco da história da fotografia do cinema brasileiro. Assim, será possível compreender mais sobre suas inovações estéticas e uso dos recursos experimentais para chegar até o dito cinema marginal: como sua fotografia foi instrumento para expressar um sentido político de resistência ao cenário histórico da década de 1960. Para isso, a pesquisa procurou construir um caminho que começa na origem técnica da fotografia, chega até o Brasil e apresenta suas primeiras experimentações ainda nos anos de 1930. O trajeto ainda inclui um estudo sobre o cinema desenvolvido pelas grandes companhias cinematográficas brasileiras, como a Atlântida e a Vera Cruz e, também, mostra o que foi produzido por diretores que estavam fora desse circuito, como Nelson Pereira dos Santos. Esse capítulo aborda o nascimento do Cinema Novo e como era a sua fotografia.

A história do cinema brasileiro e de sua fotografia começou com os cinejornais, documentários e curtas metragem de ficção. Segundo a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (ECB), organizada pelos pesquisadores Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, os cinejornais nacionais se desenvolveram mais rápido quando comparadas às produções estrangeiras. Em 1909 a produtora francesa Pathé lançou seu *Pathé Fait Divers*, no ano seguinte, São Paulo e Rio de Janeiro recebiam suas primeiras produções próprias. Inclusive, na então capital federal, uma das produções feitas nos moldes da Pathé contou com o fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923) como cinegrafista.

Além dessas produções, documentários com fatos esportivos e exaltações a personalidades, bem como curtas-metragens e algumas produções mais audaciosas, com mais de trinta minutos, também foram realizadas. Grande parte pela produtora carioca Foto-Cinematográfica Brasileira, principalmente entre os anos de 1907 e 1909. Na Enciclopédia o verbete relacionado a Fotografia apresenta uma lista com muitos nomes que indicam cinegrafistas-fotógrafos que foram responsáveis pelo princípio do cinema nacional, entre eles destaque para a figura de Afonso Segreto, responsável pelos primeiros registros de imagem e movimento no país, filmando entre 1898 e 1901.

Durante as primeiras décadas do século XX as câmeras de filmagem eram pesadas e a grande maioria dos filmes eram realizados em estúdios e produtoras. Contudo, a partir da década de 1930, foi possível acompanhar alguns avanços tecnológicos que

permitiram algumas inovações técnicas muito importantes, exemplo disso é a introdução do cinema falado no Brasil. No campo da fotografia, o período é marcado por duas produções essenciais para compreender mais sobre experimentações estéticas: em 1931 Mário Peixoto realizou *Limite* e Humberto Mauro filmou *Ganga Bruta*, em 1933, ambos fotografados por Edgar Brasil.

Por quê destacar essas duas produções? A resposta está exatamente na questão técnica da fotografia, principalmente ao observar o longa-metragem *Limite*. Sobre essa produção, Hernani Heffner, autor do verbete sobre Edgar Brasil na Enciclopédia do Cinema Brasileiro, conta um pouco sobre a participação de Brasil nas filmagens comandadas por Mário.

Em 1930, Mário Peixoto, recém-chegado da Europa e disposto a realizar um longa-metragem, procura Edgar e o convida para fotografar um filme, sob recomendação de Adhemar Gonzaga. Nasce *Limite*, a primeira obra prima do cinema brasileiro. A absoluta originalidade dos enquadramentos, movimentos de câmera e mesmo de composição fotográfica, sabidamente criada em conjunto com o diretor, projetam o seu nome na galeria dos grandes fotógrafos e técnicos brasileiros. (HEFFNER in RAMOS & MIRANDA, 2000 p. 66)

Com um roteiro que aborda questões relacionadas aos dilemas existenciais do ser humano, como vida e morte, o longa contou com uma câmera feita especialmente para as filmagens. *Limite* apresenta sequências externas e movimentos de câmera muito precisos, com intenso uso da luz natural (Ver Anexo I – Figura 1 e 2). A “obra prima” do cinema brasileiro ficou durante muito tempo perdida em meio a uma atmosfera quase mitológica, combinada a um processo de decomposição do negativo original, identificado nos anos 50. Segundo Rubens Machado, autor do verbete de Mário Peixoto na ECB, a restauração do filme, porém, só foi finalizada na década de 1970.

O período em que o filme não foi exibido resultou em muitas especulações sobre seus aspectos visuais, até mesmo Glauber Rocha produziu uma resenha crítica, publicada no livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, sem ter visto o longa, na qual faz um “suposto acerto de contas demolidor com um suposto ‘intimismo’ formalista, sem contato com a realidade social” (MACHADO, 2000, p. 148). Mesmo depois de restaurado, ainda que o som não esteja perfeitamente sincronizado, *Limite* continuou e ainda provoca certa onda mítica. Entretanto, o presente trabalho não pretende aprofundar nessa produção. A

importância desse filme nessa pesquisa está associada ao seu pioneirismo no campo experimental.

O longa-metragem de Mário Peixoto ocupa um lugar de destaque na história do cinema nacional e de sua fotografia, porém seu caráter inovador é uma exceção. As décadas de 1930 e 1940 foram marcadas pelo surgimento e consolidação dos grandes estúdios que não procuravam experimentar a linguagem cinematográfica, mas sim, alcançar o público que consumia filmes europeus e, principalmente, norte americanos, produzidos por Hollywood, que ocupavam cada vez mais o mercado brasileiro.

A influência estrangeira foi percebida além das inspirações nos roteiros internacionais. Na tentativa de conquista o público, os estúdios importaram muitos profissionais. O pesquisador Luiz Felipe Miranda, no verbete destinado a falar sobre a fotografia do cinema nacional defende que a passagem do cinema mudo para o sonoro contou com a intensa participação dos imigrantes, influenciando intensamente a fotografia do cinema brasileiro. Para contextualizar esse momento da fotografia vale citar o surgimento de dois grandes estúdios, entretanto, a produção nacional não ficou restrita a eles, outras grandes produtoras existiram e lançaram importantes profissionais e títulos no mercado cinematográfico.

3.1. Cinema e Chanchada

Em 1941, no Rio de Janeiro, Moacir Fenelon e José Carlos Burle fundam a Atlântida Cinematográfica², o estúdio produzia filmes variados, desde de dramas raciais até comédias. Nesse primeiro período, a Atlântida contou com Edgar Brasil como fotógrafo de seu quadro técnico. A partir de 1947, porém, o controle da companhia foi assumido pelo exibidor Luís Severiano Ribeiro, que promoveu uma mudança no direcionamento da empresa, passando a realizar mais filmes carnavalescos e comédias musicais (MIRANDA, 2000, p. 34).

Seu objetivo foi atrair o público para o cinema e incentivar a produção nacional, que perdia espaço para os títulos importados de Hollywood. A estratégia da companhia foi investir em filmes que fizessem uma referência paródica das produções norte americanas. Nesse momento o fotógrafo italiano Amleto Daissé assumiu a fotografia e

² Outra produtora carioca foi a Cinédia, fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga. O estúdio também foi palco de chanchadas, mas foi destaque por ter sido o estúdio onde *Limite* (1930) e *Ganga Bruta* (1933) foram filmados. Adhemar que fez a ponte entre Humberto Mauro, Mário Peixoto e Edgar Brasil. (HEFFNER & RAMOS *apud* RAMOS & MIRANDA, 2000, p. 130)

foi “responsável pelos carnavalescos e chanchadas, que sofrem uma evolução técnica nas suas mãos” (idem). O longa *Matar ou correr* (1954), dirigido por Carlos Manga, estrelado pela dupla Oscarito e Grande Otelo e fotografado por Daissé, por exemplo, satirizava o western *Matar ou morrer* (1952), de Fred Zinnemann e fez grande sucesso com o público da época (Ver Anexo I – Figura 3)

Em contraponto à essas produções comerciais, em 1949, em São Paulo, surgiu o estúdio Vera Cruz, fundado pelo italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho³, em meio a efervescência cultural vivida pela capital paulistana graças ao pós-guerra. Para reunir os melhores profissionais do cinema europeu da época Alberto Cavalcanti, brasileiro que havia feito sua trajetória em cinema na Europa desde de a vanguarda francesa até o documentário inglês com John Grierson, foi escalado pelos diretores dos estúdios.

As produções não se assemelhavam com as chanchadas cariocas, de modo contrário. O público almejado pelos paulistas não era popular: os filmes feitos em São Bernardo do Campo, local em que a produtora se estabeleceu, pretendiam alcançar a burguesia da época. Informação presente na pesquisa de Paulo Antonio Paranaguá, autor do verbete que aborda o estúdio na ECB.

O ideal da Vera Cruz foi produzir filmes com uma estética próxima ao cinema clássico americano, a ambição era se tornar um polo nacional de filmes, como uma Hollywood brasileira. Consequentemente, a preocupação com os aspectos técnicos foi prioritária, levando a companhia a contratar muitos profissionais importados do cinema europeu. Um desses nomes foi o britânico Henry Edward Fowle, Chick Fowle, como ficou conhecido, trazido para os estúdios pelo próprio Cavalcanti.

A capacidade técnica de Fowle e seu domínio da luz nacional são, até hoje, reconhecidas e admiradas dentro da cinematografia brasileira. O verbete com o seu nome na ECB traz diversas referências do seu trabalho e destaca dois títulos da sua filmografia capazes de explicar sua versatilidade com a iluminação das cenas: *O cangaceiro* (1953),

³ Seguindo o caminho deixado pela Vera Cruz, em São Paulo, no de 1950, nasce a Companhia Cinematográfica Maristela. Foi nesse estúdio, segundo a ECB, que o italiano Aldo Tonti, fotógrafo do filme *Roma, cidade aberta* (1945), dirigido por Roberto Rossellini, iluminou o longa *O comprador de fazendas* (1951), obra de Alberto Pieralisi. Essa curiosidade demonstra a influência do cinema europeu que, mais tarde, ainda na década de 1950, marcou outras produções nacionais com as características do neo-realismo italiano. (CATANI *apud* RAMOS & MIRANDA, p. 359)

dirigido por Lima Barreto e *Na senda de um crime* (1954), realizado por Flaminio Bollini Cerri (Ver Anexo I – Figura 4)

No caso do primeiro (*O cangaceiro*), a fotografia contribui de maneira decisiva para a plasticidade e unidade de um filme que oscila entre a violência épica e o lirismo musical. Em *Na senda de um crime*, os claros-escuros da iluminação conseguem transformar São Paulo em cenário de *film noir*. À sombra de arranha-céus ou na ensolarada paisagem rural, Chick Fowle capta a luz mais adequada a cada filme, com a mesma exigência em matéria de homogeneidade e transparência. O fotógrafo não impõe um estilo, ele se adapta às necessidades do tema, gênero, lugar e diretor. (PARANAGUÁ in RAMOS & MIRANDA, 2000. p. 260)

Ainda sobre a luz do longa de Lima Barreto, Paranaguá, também responsável pelo verbete de Fowle na ECB, destaca uma importante relação do filme com o que o cinema de Glauber Rocha buscou. O roteiro foi inspirado em um fenômeno ainda vivo na memória do público, a questão do cangaço no Nordeste do país. O cineasta baiano foi severo com Barreto ao falar sobre o seu papel no cinema em artigo publicado em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, entretanto é válido citar que, gradativamente, essa região do Brasil foi se tornando uma região “emblemática para o brasileiro, depois de tê-lo sido para a literatura nacional” (Ibidem, p. 561).

3.2. A luz direta e o Neorealismo Italiano

A partir da década de 1950, o cinema nacional entrará em um outro momento de sua história. Não que as produções feitas pelos estúdios tenham se encerrado, porém o olhar para a produção nacional, gradativamente, tornou-se mais crítico. A partir das leituras do livro “Cinema brasileiro: propostas para uma história do crítico” do pesquisador Jean-Claude Bernadet, é possível estabelecer algumas razões para essa mudança na forma de pensar o cinema do país.

Bernadet, ao apresentar as relações do público, da crítica e do mercado distribuidor com a produção cinematográfica do Brasil mostra um embate crescente entre o que era realizado pelos diretores e companhias, visto pelos espectadores e comentado pela imprensa. Nesse sentido o raciocínio do pesquisador apresenta o quadro visto a partir dos anos de 1950.

Mesmo rejeitando o cinema brasileiro, ou aceitando-o na medida em que ele se igualaria às melhores produções estrangeiras ou receba a chancela metropolitana, esse público, queira ou não, relaciona-se com

os filmes brasileiros de modo completamente diferente, porque eles falam da realidade social e cultural em que vive esse público. Não necessariamente por oferecer um ponto de vista crítico sobre essa realidade; mesmo quando tentativa de imitação da produção estrangeira, mesmo quando a realidade brasileira apresentada pelo filme está obviamente deturpada, esse filme oferece uma determinada imagem dessa sociedade. (...) Mesmo com atitude de rejeição, leitores bem-pensantes eram levados a assumir uma posição ativa, porque esses filmes brasileiros mexiam com eles, com a imagem que eles têm de si próprios, da sua sociedade, da sua vida cultural, da sua moral. (BERNADET, 2009, p.31).

O cinema funciona como um espelho dessa sociedade, ainda que não reflita a imagem entendida como real: o cinema da Atlântida ou da Vera Cruz não tinha como objetivo mostrar o povo brasileiro, uma industrialização incipiente nos centros urbanos ou a miséria do Nordeste. O pensamento de Jean-Claude se apresenta como possibilidade para entender a mentalidade de toda uma geração de jovens cinéfilos que cultivaram um olhar mais crítico para o que era exibido até então.

Tal geração foi fortemente influenciada pela efervescência cultural pela qual passava a Europa no período pós-segunda guerra mundial, principalmente pelo cinema desenvolvido na Itália nesse momento conhecido como *Neorealismo*. Essa linguagem narrativa tinha por princípio a busca pelo naturalismo através da interpretação e da fotografia: as locações eram externas, inclusive em cenários devastados pelo conflito armado – ação que pode ser vista no longa *Roma cidade aberta* (1945) de Roberto Rossellini – protagonizadas por não atores, filmados em planos sequência de grande duração que incentivavam a livre interpretação da cena.

Uma das figuras inspirada por esse modo de fazer cinema foi o paulista Nelson Pereira dos Santos. Nelson sempre foi muito ligado às questões políticas, desde a vida universitária na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, um dos principais núcleos estudantis da vida política da década de 1940 e 1950. Em seu verbete na ECB, escrito por Helena Salem, há especial destaque para sua atuação, no início dos anos 50, nos I e II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, em 1952 e 1953. Na ocasião, assumiu seu engajamento para que existisse uma produção cinematográfica que “retratasse o povo brasileiro, reproduzindo ‘na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente’ (*Fundamentos*, janeiro de 1951).” (SALEM, 2000, p. 493). O que fica claro é que a visão do cineasta e de seus colegas vai de encontro ao que era feito pela Vera Cruz.

Após passar por algumas experiências em outras funções, Nelson estreia seu primeiro longa como diretor em 1955. Em *Rio 40°* é possível perceber como a luz ganha destaque na caracterização da temática retratada. Com a fotografia assinada por Hélio Silva, que já tinha trabalhado com Edgar Brasil e Alberto Cavacanti, o longa exclui, segundo Heffner, a compensação de luz, exacerbando os estouros de luz e a imagem granulada (Ver Anexo I – Figura 5). Esse trabalho ainda hoje é um marco, um “divisor de águas no cinema brasileiro”, por colocar a câmera na rua e contar a história de cinco meninos negros, vendedores de amendoim pelas ruas do Rio de Janeiro. De acordo com Helena Salem, na tela foi possível ver a diversidade de cores e de condições sociais vividas na cidade, um fato pouco explorado naquele momento.

A busca por cenas realistas, com luzes marcadas, foi marcante nos trabalhos do diretor, mas para explicar uma fotografia completamente atuante, expressiva e dotada de forte consciência política, por assumir uma posição em relação à realidade, é preciso citar o filme *Vidas Secas*, lançado em 1963 (Ver Anexo I – Figura 6). Seu fotógrafo foi o, também produtor, Luíz Carlos Barreto que realizou um trabalho com a câmera fundamental para a história escrita por Graciliano Ramos. A relação entre Nelson e Barreto foi incentivada pelo diretor Glauber Rocha, responsável pela indicação do produtor-fotógrafo para as funções nesse longa.

A força do filme deve muito à concepção fotográfica de Barreto, que, em vez de usar filtros para suavizar a luz do sertão, abriu a objetiva para captura-la em toda a sua dureza, o que resultou uma fotografia chapada, anti-canônica. O drama da família de retirantes do flagelo nordestino foi recriado pela direção segura de Nelson e a atuação impecável do elenco, mas a fotografia de Barreto é que dá o tom de sufocamento, característico da seca, uma sintonia rara na história do cinema brasileiro entre forma e objeto da representação. (RAMOS in RAMOS & MIRANDA, 2000, p.45)

A figura de Luíz Carlos Barreto também foi fundamental no movimento que passou a se desenvolver no final dos anos 50 e início da década de 1960. Para compreender mais sobre a trajetória da fotografia no cinema nacional, como ela pode ser decisiva para expressar o posicionamento político de um diretor ou de um determinado grupo de ideias, a pesquisa tratará do Cinema Novo e dos filmes do diretor baiano Glauber Rocha, assim como do contexto político ao qual o Brasil foi submetido.

3.3. Nova luz no cinema

O cineasta Nelson Pereira dos Santos foi um dos pioneiros na procura por uma outra relação com as temáticas sociais e a luz, absorvendo a influência dos cinemas produzidos ao redor do mundo. O seu trabalho também motivou toda uma geração de jovens cinéfilos a pensar a produção nacional de uma maneira diferente daquela que era feita nos grandes estúdios. Foi nesse contexto, com essas novas aspirações e um olhar cada vez mais crítico ao cinema nacional que o Cinema Novo nasceu.

Além da contextualização histórica, há mais um motivo para estudar os filmes feitos por esses jovens. Através desse estudo é possível compreender a importância dos recursos técnicos como linguagens que expressam os posicionamentos estéticos e políticos presentes nesses trabalhos. O que significa que a fotografia foi um dos componentes que mais se destacou nessas produções.

No Rio de Janeiro do final dos anos 50, toda uma geração de cinéfilos e jovens intelectuais encontrou espaço – desde mesas de bar, até colunas de revistas e jornais – para discutir e falar sobre as novidades culturais que vinham de vários lugares do mundo e do Brasil. Glauber Rocha, cineasta que essa pesquisa considera como símbolo do movimento desenvolvido a partir da década de 60, publicou em seu livro *Revolução do Cinema Novo*, uma série de artigos nos quais comenta a produção que era feita por sua geração e de que forma é possível estabelecer um diálogo com o momento histórico no qual estão inseridos.

O *cinema novo* não surgiu do acaso ou da hipótese mistificadora: resultou de toda uma crise da arte brasileira. No momento em o concretismo decretou a falência da nossa poesia, uma nova geração de romancistas não aconteceu para mover as pedras deixadas pelos autores de 30 – surgiram os autores de cinema, cujas gerações passadas estiveram, desde Humberto Mauro e Mário Peixoto, no marginalismo impotente. Nelson Pereira dos Santos, um possível remanescente de 45, aconteceria em 1962, quarenta anos depois da Semana de Arte Moderna; e *Vidas Secas*, no cinema, conferindo uma consistência cultural revolucionária maior, no caso imediato, do que a própria obra de Graciliano Ramos. (ROCHA, 2004, p. 60).

No verbete da ECB que procura definir essa geração, o pesquisador Paulo Antonio Paranaguá mostra como o Cinema Novo não era um pensamento homogêneo, ainda que se configure como um movimento que rompeu com seu passado. Para o autor, esses cineastas buscaram fugir da imitação de modelos: a linguagem passou a ser

expressão que não mais separa a forma do conteúdo. Paranaguá aponta a questão da “falência dos projetos industriais” como responsável por reabilitar “a opção artesanal”, a procura por uma identidade do autor. Ainda destaca que “a espontaneidade ambicionada pela chanchada – proclamada inimiga pública número um – adquire uma nova dimensão com o som direto”, além da influência mútua entre documentário e ficção.

Segundo o pesquisador, o Cinema Novo foi um divisor de águas em termos históricos e cinematográficos. Seu nascimento e desenvolvimento aconteceu durante um período no qual o país e o mundo procuravam novos meios de se expressar. No Brasil, um elemento crucial nesse processo foi a criação do Centro Popular de Cultura, os CPC, em 1962. Fundado no Rio de Janeiro por um grupo de intelectuais de esquerda, associados à União Nacional dos Estudantes, UNE, tinha por objetivo produzir o que acreditavam ser uma “arte popular revolucionária”. Até o seu fechamento, em abril de 1964, o CPC foi responsável por colocar em cartaz diversas peças teatrais, organizar shows e lançar publicações. No entanto, é no campo cinematográfico que deixou uma grande marca: *Cinco vezes favela*, realizado no ano da sua fundação, em 1962, foi o primeiro e único longa-metragem produzido e lançado pelo CPC.

Composto de cinco episódios, dirigidos por Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Carlos Diegues e Marcos Farias, o filme traz cinco diferentes histórias sobre a realidade de grupos não vistos no cinema nacional. Vale mencionar dois episódios que além da temática, contam com uma equipe técnica importante para a cinematografia cinemanovista: *Couro de Gato*, dirigido por Joaquim Pedro foi fotografado por Mario Carneiro, responsável pela fotografia de *Arraial do Cabo*, (1960), filme de Paulo César Saraceni considerado o marco inicial do Cinema Novo (Ver Anexo I – Figura 7). Já *Pedreira de São Diogo* foi dirigido por Leon Hirszman e fotografado por Luiz Paulo Pretti, apresenta uma influência do diretor russo Sergei Eisenstein, marcante em toda a trajetória de Leon, nas cenas de corte rápido e montagem precisa.

Uma das conexões percebidas nesse trabalho diz respeito à questão técnica, à sua fotografia. A câmera colocada junto aos atores que contracenam na comunidade, no morro, mostra uma vontade de apresentar aquela realidade de maneira muito próxima. Procurou levar o público para aqueles lugares que as diversas histórias do filme se passam. Essa é uma escolha política que, além do uso da luz natural, aproxima o espectador das questões que permeiam a vida de cada um dos personagens.

Mesmo com a importância da realização do longa, o CPC e o Cinema Novo apresentavam conflitos ideológicos. O pesquisador Fred Coelho (2010, p.86), em seu livro

“Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado, cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970”, afirma que “os cineastas do cinema novo romperiam em apenas um ano de convivência com o modelo realista-socialista dos intelectuais cepecistas”. O presente trabalho não objetiva se aprofundar nessa questão, entretanto, é necessário observar a intensa efervescência cultural desse momento histórico: nessa época debater o cinema nacional envolvia a participação de diversos atores sociais que questionavam de que forma as questões sociais do país estavam sendo tratadas.

Para o diretor Caca Diegues, expoente desse novo cinema, esses filmes foram capazes de refletir a síntese daquilo que é específico do nosso país, traduziram o Brasil mais autêntico. Em texto publicado no n° 2 da *Revista Civilização Brasileira*¹⁴, em maio de 1965, Diegues declara:

O cinema brasileiro deixou de ser uma crônica da sociedade brasileira, deixou de ser um estereótipo, um pastiche, e passou a adotar uma visão antropológica do homem brasileiro, penetrando a alma do homem brasileiro, da própria cultura do povo brasileiro. Eu acho, de fato, que o Cinema Novo não (apenas) se integra na cultura brasileira; eu acho que, neste momento, o Cinema Novo é como que o espírito universal da cultura brasileira, é aquele instrumento cultural que detém hoje o maior índice de representatividade de uma antropologia brasileira. (DIEGUES
in Revista Civilização Brasileira)

Através desse pensamento é possível perceber o objetivo da geração que procurou ocupar o lugar de formador e propagador de uma dita cultura popular brasileira. Logo, a fotografia se torna porta-voz das ideias do diretor, como uma expressão do posicionamento do filme. Em *Cinco vezes favela* assim como em *Vidas Secas*, a ideia é transportar o público para uma realidade de miséria, comum a locais periféricos, aos centros urbanos, sejam eles uma favela carioca ou o interior do Nordeste.

No filme de Nelson sobre o livro de Graciliano Ramos, foi o fotógrafo Luiz Carlos Barreto, como já citado, o responsável por uma luz tão consciente de sua capacidade de expressão política. O encontro entre Barreto e Nelson foi realizado pelo cineasta Glauber Rocha. Vale ressaltar que há outras figuras importantes no movimento do Cinema Novo, como o citado diretor Cacá Diegues e resumir esse movimento a uma figura só seria reduzir toda a sua complexidade. Entretanto o enfoque será dado à figura

¹⁴ Texto selecionado para compor o livro “O nacional e o popular na cultura brasileira – Cinema”, de Maria Rita Galvão e Jean Claude Bernadet, publicado pela Editora Brasiliense, São Paulo, em 1985.

de Glauber pela sua produção e pelo uso consciente de sua fotografia como agente político. Além disso, o cineasta também foi um marco em relação a ruptura com a geração de filmes experimentais, tema desse trabalho.

Com esse quadro histórico-político demonstrado e situado no início dos anos 60, é possível observar a biografia de Glauber para mostrar que ele também aportou na capital carioca, centro dessa grande efervescência cultural, nesse mesmo período. O ano era 1962 e nessa ocasião o cineasta, nascido em Vitória da Conquista, Bahia, já tinha realizado o curta-metragem *Pátio* (1959) e o longa *Barravento* (1961). Nesse primeiro filme de maior duração algumas características e preocupações de Glauber ficam bem evidentes. Fernão Pessoa Ramos⁵² destaca a “influência evidente do cinema de Eisenstein, principalmente nos enquadramentos marcados e na exploração das diagonais em profundidade, a partir de primeiros planos acentuados”. Essa característica aponta uma exploração dos recursos da linguagem cinematográfica para levar o espectador para dentro da história. Fazer ele sentir o ambiente e a ação que está se desenvolvendo.

Em meio às discussões sobre produções europeias e brasileiras, sobre formas de fazer e pensar cinema, Glauber iniciou a produção de *Deus e o diabo na terra do sol*, lançado em 1964. A fotografia desse longa ficou sob a responsabilidade de Valdemar Lima⁶³, sergipano que teve sua primeira experiência como fotógrafo no longa *O tropeiro, o cruzador da esperança* (1964), de Aécio de Andrade. Logo em seguida, se juntou à equipe de Glauber para desbravar o sertão da Bahia.

Foi nessa produção que Valdemar descobriu a luz do sertão, uma luz que se tornou uma marca da fotografia cinemanovista, pois foi o jeito de valorizar uma das paisagens típicas do Brasil: o forte contraste entre sol e sombra do Nordeste. Em entrevista a Camilo Soares para a *Revista Continente*, edição de agosto de 2002, Valdemar falou sobre a experiência da filmagem, garantindo que a inspiração para o contraste não vem do expressionismo alemão, como alguns críticos apontaram (Ver Anexo I – Figura 8).

O que a câmera queria mostrar era algo essencialmente nacional: a inspiração para o preto e o branco tão marcados partiu da xilogravura, da literatura de cordel. Bem

⁵ Fernão Ramos é o autor do verbete sobre Glauber Rocha na Enciclopédia do Cinema Brasileiro, publicada pela editora Senac e organizado em parceria com Luiz Felipe Miranda.

⁶ A grafia do nome de Valdemar apresenta duas variações em diversas bibliografias. A Enciclopédia do Cinema Brasileiro traz a versão do nome do fotógrafo com a letra “V”, já as fichas de produção do filme trazem o nome do profissional com “W”. Nessa pesquisa seu nome será apresentado com “V”.

como muitos pontos do roteiro também foram inspirados nessa expressão cultural. A fotografia não queria e nem deveria “glamourizar” a história, não deveria priorizar as diretrizes clássicas de iluminação e posição de câmera.

O objetivo não era colocar os atores como centro da atenção do espectador, tratando o cenário como pano de fundo para a ação. Por isso, Lima adotou a estratégia de fotometrar a cena na sombra, ou seja, ele media a quantidade de luz necessária para regular a câmera em um ambiente escuro em relação ao lugar que de fato a ação aconteceria. Esse gesto fazia com que o quadro ficasse mais saturado, com mais luz, do que o padrão. Além disso, o fotógrafo contou, que por serem ainda uma equipe desconhecida dos meios de produção cinematográficos, esse processo de experimentação não foi respeitado pelo laboratório que aceitou revelar os negativos do filme.

O laboratório tinha lá um padrão de qualidade que não aceitava o transmitir fielmente uma película impressa com essa concepção de céu estourado, até porque não éramos ninguém, não tínhamos nome e todos ficavam desconfiados com aqueles nordestinos que queriam fazer um filme diferente. Ficou a versão do laboratório. Eu mesmo nunca vi o filme da maneira como filmei. (LIMA in *Revista Continente*.)

Ainda que tenha tido essa questão técnica, o longa é um marco na concepção de fotografia e conquistou a indicação à Palma de Ouro, do Festival de Cannes, perdendo para o musical *Os guarda-chuvas do amor*, de Jacques Demy. Fernão também destaca que foi enquanto estava na Europa que o diretor baiano soube do golpe militar de 1964, acontecimento histórico que “desloca as perspectivas de ação cultural e política de sua geração” (RAMOS, 2000, p. 464).

3.4.História, tropicália, marginália e rupturas.

O golpe militar afetou frontalmente a cultura brasileira como um todo, principalmente o cinema. Contudo é importante ressaltar que entre 1964 até 1968, ano do Ato Institucional número cinco e, conseqüentemente, do endurecimento do regime, a produção cultural nacional passou por uma grande efervescência criativa, crucial para a compreensão o caminho que os artistas percorreram.

O pesquisador Fred Coelho, abordou esse momento histórico tratando das inspirações culturais no início dos anos 60, da ruptura provocada pelo golpe militar e de suas conseqüências para esse cenário.

O campo cultural vê-se então marcado de contradições, uma vez que o fechamento político da democracia brasileira convivía com a abertura

da sociedade de massa e de um mercado de consumo mais amplo para bens como discos, filmes, rádios, peças de teatro, livros, etc. Essa concomitância entre crise política e oferta de bens simbólicos cria situações históricas específicas. Como a ascensão dos programas de televisão, das campanhas publicitárias e dos novos hábitos da juventude brasileira – geralmente desligada do engajamento político explícito –, a homogeneidade cultural “revolucionária” foi quebrada. A partir da segunda metade da década de 1960 iniciam-se os vários conflitos que marcariam época e o próprio campo cultural, cada vez mais amplo, plural e disputado. (COELHO, 2010, p. 83).

Nesse período um movimento conhecido como Tropicália passou a se tornar cada vez mais forte, articulando na música, na poesia, na pintura e no cinema, uma intensa troca de ideias. O ensaísta procura diferenciar em sua obra uma distinção entre *Tropicalismo* e *Tropicália*, considerando o primeiro um momento da música popular brasileira e o segundo, um movimento de articulação artística mais abrangente. Não interessa para esse trabalho focar nessa diferenciação, mas sim, ter consciência que as experimentações musicais, literárias e teatrais também chegaram ao cinema.

Com o diálogo entre as produções artísticas em plena expansão, logo Glauber Rocha estabelece relações com Hélio Oiticica, um dos nomes cruciais do que Coelho chama de *Tropicália*, e com todo o grupo formado por escritores, poetas, artistas e músicos. Cada um com suas aspirações, entretanto, compondo um grupo preocupado em inovar e experimentar novas maneiras de pensar a arte nacional. É crucial entender que não há uma unidade ideológica total entre a classe artística: “fortes rupturas entre grupos que se mantinham fiéis a padrões e categorias vistos como ‘de esquerda’ e os que traziam novas linguagens políticas (e estéticas), ocorreram com frequência” (COELHO, 2010, p.83). O que esse tipo de postura demonstra, segundo Fred, é que o “discurso político-ideológico” funciona como “suporte para disputa estética e de formação de público em cada área” (idem).

Com um contexto rico de intervenções, músicas, textos, entrevistas e discussões sobre o movimento artístico que se espalhava pelo cenário cultural brasileiro, o novo cinema e a produção de Glauber entraram em uma outra fase a partir de meados dos anos 60. Em 1965, durante a *V Ressegna del Cinema Latino-Americano*, realizada em Gênova, o cineasta baiano apresentou o seu texto *Eztetyka da Fome*, considerado um manifesto sobre o que ele acreditava ser o objetivo do Cinema Novo a partir daquele momento. Nos escritos, o diretor aborda, de maneira crítica, sua visão da América Latina no mundo.

Como era preciso usar o cinema como meio de colocar as questões dos países subdesenvolvidos na pauta das discussões nacionais e mundiais.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que está com fome, sendo sentida, não é compreendida. De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o *cinema novo*, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o *cinema novo* com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. (ROCHA, 1965, p. 64-65).

Essa maneira de pensar levou o cinema de Glauber a mostrar suas questões políticas e sociais usando o recurso das alegorias. Abordar a miséria humana a partir de uma noção estética em meio a uma ditadura militar configurou um quadro ideal para que o cineasta expressasse suas ideias em personagens carregados de simbolismo. O pesquisador Ismail Xavier fala sobre esse momento em seu livro “Alegorias do Subdesenvolvimento Cinema Novo Tropicalismo Cinema Marginal”: “Articulando à consciência da crise – do país, da linguagem capaz de ‘dizê-lo’, do cinema capaz de ser político -, consolidou-se, na segunda metade dos anos 60, o recurso às alegorias” (2012, p.31).

Ismail destaca que essa linguagem não pode ser vista unicamente como um subterfúgio em relação ao contexto militar. O uso das alegorias, ainda que carregue um senso político muito forte, passa pelo sentido estético daquele cineasta, seu olhar sobre o roteiro e sua perspectiva sobre o público que o assiste. Segundo o professor de cinema, é esse recurso que permite olhar o final da década de 1960 e perceber o diálogo existente entre as obras. Os filmes nacionais caminharam para caminhos diferentes a partir de 1968, porém, é nas alegorias que o ponto de contato se faz presente e também demonstra as diferenças entre cada um deles: uso desse recurso e como são apresentadas para o público, como o seu sentido é traduzido em imagem, demonstra a direção que os cineastas assumiram.

Quando, em 1964, Glauber Rocha filmou *Deus e o diabo na terra do sol*, as alegorias usadas no filme serviram para romper com o que estava sendo produzido até então. E, por ser anterior ao golpe, o longa se comporta como “instância típica da

convivência entre a invenção formal que define um novo horizonte para o cinema e a alegoria que resulta do afã de pensar o destino nacional numa obra-síntese. (XAVIER, 2012, p.33).

Com a ditadura instaurada, há uma reflexão sobre a derrota da intelectualidade frente aos acontecimentos históricos. Ismail destaca o papel longa do cineasta baiano lançado em 1968:

Terra em transe, sem dúvida, se põe nesse processo como ponto de condensação maior, pois foi Glauber quem conseguiu resolver melhor, no plano estético, a reflexão sobre o fracasso. Ele não tem a verve paródica que veremos eclodir no tropicalismo nem está especialmente voltado para a representação do universo do consumo. No entanto, na medida em que opera uma decisiva internalização estilística da crise, ele ressaltava a dimensão grotesca de um momento histórico e permeia a discussão política com a exibição agressiva do kitsch, associando as “desmedidas nacionais” e o descaminho da história. Sua imagem infernal da elite do país abre espaço para o inventário econômico das regressões míticas da direita conservadora efetuado depois pelo tropicalismo. E sua imagem do povo é reposta exasperada às perguntas clássicas: O que determinou o fracasso da luta pelas reformas? O que na formação cultural da grande maioria engendrou a apatia diante do golpe de Estado? (XAVIER, 2012, p. 41)

Para a construção das imagens presentes no longa, um dos elementos fundamentais foi a parceria entre o diretor de fotografia Luiz Carlos Barreto e o *cameraman* Dib Lutfi. Segundo os verbetes de cada uma dessas figuras presentes na ECB, a concepção e a execução da fotografia em *Terra em Transe* (1967) causou tamanho impacto visual graças ao diálogo entre as experiências desses dois profissionais.

A carreira de Barreto começou em 1962, com sua participação no roteiro e produção do longa *Assalto ao trem pagador*. Empreendida graças a Glauber Rocha que o convenceu a participar da elaboração desse roteiro, bem como o apresentou para Nelson Pereira dos Santos. Proporcionando, dessa forma, a parceria fotográfica em *Vidas Secas* (1962), conforme já citado anteriormente. Portanto, sua experiência em produções que já buscavam uma identidade de nação através da linguagem cinematográfica, colaboraram para que, em 1967, ao filmar com o diretor baiano, Barreto tivesse desenvolvido suas próprias convicções estéticas.

De acordo com Luiz Augusto Ramos, pesquisador responsável pelo seu verbete na ECB, a escolha política do diretor pode ser vista na sua escolha de filmar sem o uso de refletores, diluindo os fundos, descontextualizando os cenários de *Terra em Transe*,

impedindo a associação direta entre o país fictício e o Brasil, evitando assim, questões com a censura imposta pelo regime (Ver Anexo I – Figuras 9 e 10).

A figura de Barreto foi muito importante para a realização fotográfica do longa de Glauber, entretanto, além de Luiz ter se dedicado a atuar como produtor, outra figura também assumiu papel fundamental e fez da fotografia desse filme, segundo o pensamento de Ismail Xavier, um marco do final da década de 1960. Dib Lutfi é “considerado o maior câmara do cinema brasileiro, é uma das figuras centrais do Cinema Novo e um dos diretores de fotografia mais abertos às experimentações do período ” (HEFNER, 2000, p. 344).

Sua carreira começou em 1957, após fazer o curso de *cameramman* na TV RIO e ser contratado pela emissora, local no qual trabalhou com telejornalismo usando câmeras pesadas sem o auxílio de tripé. O pesquisador Hernani Hefner, autor do texto sobre a figura na ECB, indica que essa experiência fez com que Dib procurasse estudar mais sobre luz, enquadramento, angulação, através da câmara fixa, logo, ele adquiriu uma Rolleiflex e passou a praticar mais. Sua prática e seu estudo o deixaram próximo do Cinema Novo após um seminário realizado no MAM, promovido pela Unesco e pelo Itamaraty. A respeito de sua trajetória, o autor destaca:

[...] a perfeita assimilação do novo conceito de registro da realidade – aproximação do objeto e respeito ao seu tempo natural, o que se reflete em planos cada vez mais longos e na dispensa de suportes de estabilidade como tripés e carrinhos – credenciam-no na primeira geração do Cinema Novo. Em pouco mais de dois anos fez assistência e ocupa o posto de câmara em um conjunto de filmes que o projeta internacionalmente, atesta sua resistência física e sintetiza sua capacidade de transformar a câmara em um elemento participante da encenação, pelos precisos, constantes e pouco usuais deslocamentos que realiza, o que lhe confere a alcunha de “grua humana”. Desenvolve técnica pessoal que lhe permite sustentar o equipamento e manipular o foco e o diafragma durante a realização dos planos, originando dessa forma o uso quase irrestrito de qualquer tipo de locação, inclusive de passagens do interior ao exterior e vice-versa. (HEFFNER *in* RAMOS & MIRANDA, 2000 p. 344)

Seus movimentos precisos nas gravações de *Terra em Transe* são uma referência para falar sobre a fotografia do longa. Em entrevista ao programa Contraplano, do canal Sesc TV, o fotógrafo contou como era o set e como foi a experiência de filmar com a linguagem proposta pelo cineasta. Graças a sua vasta experiência na TV, como cinegrafista de telejornal, Dib dominava a improvisação própria do documentário. Logo, quando Glauber pedia um plano sequência, o fotógrafo explicou que o ensaio era fundamental para combinarem o movimento

ideal do corpo, e, em seguida, a cena era filmada de uma vez, dessa forma não havia repetições de *take*.

A relação proposta entre tipo de atuação e forma de filmar uma cena não é exclusiva desse trabalho, mas, em *Terra em Transe*, a câmera sem tripé ou carrinho privilegia o plano sequência, no qual a improvisação dos atores acontece de forma mais espontânea: “É muito prazeroso fazer câmera na mão, saber que aquilo está acontecendo na sua mão, nos seus olhos. Enfrentar dificuldades, armar esse jogo da câmera é prazeroso demais” (LUTFI, 2010, *Contraplano*).

Esse filme se apresenta como uma espécie de marco para esse momento do cinema nacional. Ismail Xavier explicita importância de Glauber e de seu olhar sobre os acontecimentos artísticos e políticos do país. Para o professor, *Terra em Transe* é uma resposta para a cinematografia brasileira, faz parte de um conjunto de produções muito específico que foi capaz de abordar a questão do intelectual em relação ao golpe e à revolução não concretizada (XAVIER, 2012, p. 41). Seu roteiro, bem como outras características técnicas, além da fotografia, são representantes desse momento de ruptura estética pelo qual o cinema passou.

O final da década de 60, além da Tropicália, viu florescer uma nova geração de cineastas que estabeleceram outra relação com a produção cinematográfica e com o público. Os acontecimentos históricos e o mercado de distribuição de filmes provocaram reações mais radicais nesses jovens cinéfilos, frequentadores das rodas de cinema novo, assim como, de circuitos mais alternativos como a Boca do Lixo, em São Paulo – local onde de concentração da produção pornográfica e dos chamados filmes B.

Zuenir Ventura destaca esse movimento como algo próprio desse período, “mais do que divertimento ou fenômeno de consumo, o cinema era, para a jovem vanguarda que fazia o que consumia, uma aventura experimental de linguagem e de ação política”. (VENTURA, 1988. p. 53). O foco desse trabalho é exatamente nesse momento de experimentação estética como forma de reação aos acontecimentos políticos, artísticos e sociais pelos quais os país passou. A geração de cineastas experimentais – ou marginais, como ficaram conhecidos, radicalizaram o discurso cinema novista e contestaram sua relação com o mercado, através de todos os recursos técnicos presentes em um filme. Porém é no uso da luz, ou na ausência dela, e na posição da câmera que percebemos uma ruptura definitiva.

A fotografia era aspecto fundamental para o cinema novo, uma luz que se consagrou como reflexo do sertão, da realidade. Pois é com esse aspecto técnico que o

cinema marginal contradisse essa marca identitária para definir Brasil. Essa é a ideia da câmera marginal: se a nação se apresenta como subdesenvolvida o que se vê é uma fotografia que mostre isso, reflita o caos, a ausência de sentido e rumo, tanto político quanto estético, presente no discurso pós AI-5.

Onipresente, generosa, megalômana, a cultura pré-64 alimentou a ilusão de que tudo dependia mais ou menos de sua ação: ela não só conscientizaria o povo como transformaria a sociedade, ajudando a acabar com as injustiças sociais. Essa ilusão terminou em 64; a inocência, em 68. (VENTURA, 1988, p. 45)

Assim, a linguagem assumiu uma postura múltipla; desiludida com o discurso com promessas da revolução, empreendido pelos filmes do começo da década e debochada com o público e com o fazer cinematográfico, transmitindo o escárnio através da luz e do movimento de câmera.

Paranaguá afirma, ao concluir o verbete sobre cinema novo na ECB, que essa geração “virou as páginas dos anos 60 com uma virulência e um desespero sem limites”. O que ganha espaço nesses filmes é a fragmentação, em detrimento de uma alegoria com sentido totalizante. Já Ismail Xavier observa esse período e indica uma resposta ao momento histórico, que não diminuiu a vontade de testar novos recursos da linguagem, mas sim estimulou novas buscas.

O desconcerto, longe de um entrave para a criação, mostrou-se um desafio que recebeu resposta vigorosa (...). Estranhado o Brasil, era preciso interrogar suas representações. Estranhada a comunicação, era preciso pesquisar a linguagem. Estranhado o público, era preciso agredi-lo. (XAVIER, 2012, p. 48)

4. AVACALHO, ESCULHAMBO E CÂMERA NA MÃO

As rupturas históricas vividas no final da década de 1960 foram decisivas também para o cinema, que viu uma nova geração mostrar sua visão de mundo através de uma linguagem que radicalizava os caminhos propostos pelo Cinema Novo. Enquanto a política emudecia movimentos artísticos com cada vez mais força, esses jovens encontraram no experimental várias possibilidades de expressão: à margem dessa sociedade reprimida, a câmera na mão testemunha longos planos sequência, os movimentos desorientados das imagens de escarro e tortura provam que não foi possível experimentar sem questionar o contexto político e ser afetado por ele.

No Brasil, o ano de 1968 terminou com a imposição do AI-5, o golpe dentro do golpe, demarcação política que estabeleceu uma relação muito nítida entre teor agressivo do cinema experimental aqui realizado a partir de 1969 e o fechamento definitivo do regime. Há, no conjunto da produção rotulada de cinema marginal (1969-73), componentes que assinalam tal relação: o tom apocalíptico dos discursos, a referência à repressão, à violência, à tortura. Mas a diversidade de estruturas que se pode encontrar – um filme de Tonacci é bem distinto de um filme de Rosenberg ou de João Silvério Trevisan – resulta da inserção dos diferentes filmes em tradições que correspondem a processos da cultura cinematográfica já em andamento mesmo antes do fechamento político mais radical. (...). No conjunto, os filmes apresentam aquele amálgama de impulso visceral, grito expressionista e tendência construtiva que, com variadas doses, traduz a relação dos artistas com a crise brasileira naquele momento. (...) O quadro de propostas estéticas dá expressão a um leque de subculturas de grupos marginalizados dentro do contexto patriarcal, no momento em que o provincianismo recebia um impulso militar. (XAVIER, 2012, p. 54-55)

O pesquisador Ismail Xavier aborda esse momento em seu livro *Alegorias do Subdesenvolvimento, Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, quando comenta a transição conturbada do final dos anos 60 para os anos 70. Segundo o autor, esse contexto fez o cinema ser responsável por assimilar a crise política da época, influenciando seus procedimentos formais. Para Ismail (2012, p. 12), a história aparece como “catástrofe, não como uma teleologia do progresso técnico-econômico ou da revolução social (...), muito menos como uma sugestão de contato de uma transcendência capaz de definir um campo de esperança”.

De acordo com Ismail, os acontecimentos políticos desse momento, como o golpe militar, foram um dos grandes responsáveis pelas rupturas

estéticas observadas a partir de 1968. Imagens essas, percebidas nos filmes de Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Neville de Almeida, Andrea Tonacci, Ozualdo Candeias. Bem como em toda uma geração de cineastas experimentais, assim como nas obras de Glauber Rocha e de outros cineastas mais identificados com o novo cinema.

Combinado a esse fator político surge o embate entre mercado *x* público *x* cinema de autor que marcou profundamente essas duas gerações. De um lado temos o Cinema Novo afirmando ser o cinema da autêntica linguagem do autor, de outro, os cineastas experimentais querendo para si esse título. Essas questões que funcionam como pano de fundo são necessárias para nortear o estudo empreendido nesse capítulo que procura observar a fotografia experimental através do viés político presente nesse período.

4.1. As rupturas do cinema de autor

De um lado, há a questão do diagnóstico referido à sociedade: nele, o subdesenvolvimento ganha relevância enquanto noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude, de falta, que separa a experiência observada de uma experiência-matriz mais plena, situada “em outro lugar”, nos países onde parece ter chegado a seu termo um processo que, na realidade mais próxima, foi truncado, tornando mais aguda a vivência da situação presente como momento de crise e sem promessas. De outro, há a questão do diálogo obra-público, palco de uma dialética específica: naquele momento é acirrado o debate sobre a linguagem (adaptá-la ou não aos parâmetros do mercado?), e os cineastas sabem ser imperativa uma resposta diante da ausência de comunicação com o grande público. (XAVIER, 2012, p. 29).

Segundo a ótica de Ismail, a eficiência do mercado enquanto algo capaz de balizar a produção já tinha sido questionada no começo da década de 1960. Período no qual, a ideia do dito cinema de autor é entendida como arte, sendo considerada oposta às questões comerciais. Entretanto, o pesquisador conclui que no final desse período, na década 60, a questão do público e do mercado, volta a ser ponto focal, dessa vez para acirrar o debate que envolvia cinema novo e cinema experimental.

O primeiro grupo, o Cinema Novo, vivia um certo dilema entre colocar as questões sociais como temática para uma discussão intelectual e realizar filmes que contavam com uma produção e uma distribuição mais mercadológica. No primeiro caso, o risco assumido pelos diretores era fazer um cinema mais fechado, que falava mais para si, explorando recursos alegóricos. O que os colocava distantes do próprio povo que

retratavam, uma vez que, esses filmes não chegavam até essas pessoas. O segundo problema era procurar estar mais próximo desse público, realizando filmes com produção e distribuição mais mercadológicos.

Esse dilema cinemanovista era usado como argumento pelo grupo marginal para demonstrar que não era esse o modo autêntico de se fazer cinema. Os diretores experimentais privilegiavam e buscavam alternativas para a realização das ideias que os impulsionavam. Nesse sentido Ismail destaca o modo de produção desses jovens:

Atenta ao clima ideológico, rico em militância e contestação, a geração então emergente vivia um quadro de custos de produção em que ainda era possível o curta-metragem amador (lembremos os festivais do *Jornal do Brasil*) e o longa “artesanal”, de baixíssimo orçamento, sem o pesado financiamento estatal (...). Foi um período em que o debate e a militância favoreceram a criação de formas e “modos de produção” alternativos, o que permitiu a sucessão de experiências que aliaram cinema brasileiro e modernidade estética, apesar do quadro de subdesenvolvimento técnico-econômico e do regime político conservador. (XAVIER, 2012, p. 29).

Compreender esse embate entre essas duas gerações do cinema brasileiro é compreender como as experimentações se desenvolveram e chegaram até a uma certa “formação” conhecida como Cinema Marginal. Para tanto, além de Ismail, o pesquisador Fernão Ramos também se debruça sobre essa polêmica do lugar do “cinema de autor” na cinematografia brasileira em seu livro *Cinema Marginal (1968-1973) A representação em seu limite*. Inclusive, para Ramos, esse é um dos caminhos para entender a denominação marginal. Fernão aponta as contradições presentes na distinção entre o que era entendido e defendido como sendo o lugar da política de autor;

A questão é complexa, pois seus fios aparecem às vezes embaralhados. O que é claro, no entanto, é que alguns elementos do grupo do Cinema Novo (...) partem para a ‘alegoria-espetáculo’ e o filme em cores como uma tentativa (aliás não bem sucedida) de se atingir o grande público. Deixam, no entanto, para trás uma série de jovens que, tendo se identificado com algumas posições iniciais do Cinema Novo, acabam por radicalizá-las, distanciando-se assim, do grupo que na época avançava em direção oposta. Estes jovens, que no início faziam parte do que alguns jornalistas chamavam ‘cinema novíssimo’ (1966-1967), acabam, na evolução dos fatos, por matar o pai que antes idolatravam assumindo os seus mais ultrajosos farrapos. Glauber Rocha, num artigo intitulado ‘Udigrudi: uma velha novidade’, nos dá a exata dimensão da distância entre os dois grupos. Como bom “xerife tenebroso” (a expressão é de Júlio Bressane) do grupo mais velho ataca os novos cineastas que estão

despontando numa trilha, cujo o abandono parece trazer alguns problemas de consciência para o Cinema Novo: ‘Os jovens cineastas Tonacci, Sganzerla, Bressane, Neville e outros de menor talento levantaram-se contra o Cinema Novo, anunciando uma velha novidade: cinema barato, de câmera na mão e ideia na cabeça’. Sem dúvida, trata-se de uma ‘velha novidade’ que, no entanto, exatamente por ser velha e cada vez mais esquecida e distante da prática do Cinema Novo faz dela um polo de conflito. (RAMOS, 1987, p. 27-28)

Fernão argumenta que o discurso empreendido pela geração experimental, é como afirma Glauber Rocha, uma reciclagem das ideias do Cinema Novo do começo dos anos 60. Porém, o contexto de 1968-1970 propicia um olhar mais radical para as ideias de câmera na mão e cinema barato. Para essa radicalização, os jovens cinéfilos lançaram mão dos recursos como o avacalho, a esculhambação de posturas e normas sociais, bem como a fragmentação da narrativa. Essas posturas foram defendidas pelos diretores e aparecem como uma espécie de fomento para a discussão e rompimento entre Cinema Novo e cinema experimental, momento também que marca o início mais concreto da busca por novas linguagens cinematográficas empreendidas por essa segunda turma.

Os primeiros diretores que procuraram radicalizar a linguagem cinematográfica no final dos 60’s tinham boas relações com o Cinema Novo, viam nele uma espécie de guia, Glauber Rocha surgia como uma figura quase patriarcal. Esse trabalho não pretende se debruçar sobre esse momento específico de ruptura entre os novos cinemas brasileiros, nem aprofundar o mérito da discussão que envolvia dois dos grandes representantes de cada um dos lados. Porém, se faz necessário expor um pouco desses atritos e brigas para entender de que maneira isso afetou o cinema experimental.

Para ilustrar essa questão, a pesquisa apresenta três trechos de entrevistas de Rogério Sganzerla, diretor experimental realizador do longa *O bandido da luz vermelha* (1968), considerado um marco do experimental da década de 1960. No primeiro trecho⁷, Sganzerla fala sobre essa relação quase familiar estabelecida com o Glauber e a turma de cinemanovistas.

[...] - Se faço um cinema no Brasil, então faço cinema novo. É difícil defini-lo, sem dúvida. É uma igrejainha, mas também um movimento coletivo, talvez o mais importante da cultura brasileira nestes últimos

⁷ “Sganzerla ataca de bandido”, entrevista concedida ao jornalista Alex Viany, publicada originalmente no jornal *Tribuna da Imprensa*, em 5 de dezembro de 1968, presente no livro Rogério Sganzerla, da coleção Encontros, organizado por Roberta Canuto e editado pelo Beco do Azougue, em 2007, no Rio de Janeiro.

vinte anos. Se existe algum lado negativo, então é o caráter sublitterário e o despreparo de muitos diretores com pretensões estritamente intelectuais. O filme que sintetiza o Cinema Novo ainda é *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, embora reflita os entusiasmos, as indecisões e a ingenuidade da primeira fase. *Barravento*, do mesmo Glauber, é o melhor filme baiano. E *Terra em transe* abre, com *O desafio*, o novo momento do Cinema Novo. Não se pode defini-lo, aí está a sua força. Os filmes têm que ser políticos, mas podem sê-lo de outras maneiras, não somente como Rocha e Saraceni⁸. Não se pode nem tentar imitá-los. É preciso que a turminha de hoje, mais nova, abra os olhos e enverede por outras saídas. O cinema evolui em meses e mesmo assim está atrasado em relação às outras atividades artísticas. (SGANZERLA, 1968, *Tribuna da Imprensa*)

Ainda durante essa entrevista, Sganzerla dá indícios que era preciso romper com o que estava sendo feito, que era preciso procurar outros jeitos de falar sobre o país e suas questões que não como Glauber Rocha apresentava, segundo o diretor paulista, era “o novo cinema quem pede”. Depois dessa publicação, as declarações de Glauber sobre a turma das experimentações passaram a ser cada vez mais no sentido de ataque, como o artigo “Udigrudi: uma velha novidade”, já comentado através da citação de Fernão Ramos. A partir de 1969 o tom de Sganzerla muda gradativamente. Além das questões cinematográficas a história entre os dois cineastas apresenta um viés pessoal, já que Helena Ignez, atriz que foi casada com o realizador baiano, casou-se também com Sganzerla e se tornou musa desse outro cinema. Segue mais um trecho que mostra a mudança no discurso do diretor marginal e sua busca por uma linguagem⁹.

[...]. Embora eu não acredite muito em minha própria independência, procuro colocar-me numa posição independente. Não estou ligado a qualquer corrente contrária ao Cinema Novo, mas atualmente ando bastante desconfiado de todo espírito de clã ou capelinha. Prefiro me manter um pouco à margem, e fazer os filmes que quero fazer, do que tentar conciliar com uma série de filmes, ideias e proposições de que discordo. Concordei com o Cinema Novo até dois anos atrás, um ano talvez, mas progressivamente estou rompendo minhas amarras e sentindo que, para desenvolver livremente meu trabalho, eu tenho que falar o que penso. Por ser sincero e honesto, chego a ser incômodo e chato. Não estou ligado a qualquer posição de *status*. Tento fazer um cinema livre, exatamente aquele que o Cinema Novo tentou fazer e que, a meu ver, está fracassado. Respeito Paulo César, como respeito a obra de Glauber e do Nelson, os cineastas que melhor conseguiram retratar

⁸ Paulo Cesar Saraceni, diretor do período.

⁹ “Confissões e desafios de um bandido incômodo”, entrevista concedida à Alex Viany, originalmente publicada no Jornal do Brasil, em 16 de maio de 1969, retirado do livro já citada da coleção Encontros.

a realidade brasileira. Mas, de qualquer maneira, estou noutra jogada e – como todo mundo, no fundo – estou só na luta. Embora nada importante – se bem que, dentro do ambiente do cinema brasileiro, meu filme seja original, um filme de abertura de caminho -, não acho que *O Bandido da Luz Vermelha* ofereça conforto ao lado interessado num cinema tradicionalista, bem-comportado. (SGANZERLA, 1968, *Jornal do Brasil*)

O último trecho¹⁰ foi retirado de uma entrevista concedida por Rogério e Helena à revista *Pasquim*, em 1970, depois do lançamento do segundo filme do diretor, *A Mulher de todos* (1969). Nesse espaço, Helena também assume uma posição contrária à postura do Cinema Novo em relação às produções experimentais que, ao longo desse processo de ruptura, foram sendo colocadas à margem do cinema brasileiro.

Rogério – [...] O cinema novo começou em 1962; em 1965 ele chegou ao fim. Exatamente no momento em que ele acabou-se e ganhou uma projeção, começou a ganhar prêmios internacionais e se impôs como escola. Então todo cara que aparecesse a partir dali ou era paternalizado ou então marginalizado. Eu fui marginalizado. [...]. Eu não estou fazendo o que Glauber fez nem seguindo o que ele fez porque não existem as mesmas condições que ele encontrou. Helena – Do momento que o Rogério pichou um cara do cinema novo, o cinema novo inteiro se voltou contra ele. Claro, porque não se pode mexer nas coisas, os casais não podem mudar, os filmes têm que ser perfeitos, tem que ficar tudo como estava. (SGANZERLA, IGNEZ, 1969, *Pasquim*)

A ruptura com o que estava sendo produzido passou, como é possível perceber, por diversos meios. A imprensa foi palco das discussões e a procura por novas linguagens foi o recurso usado por essa geração para fazerem filmes diferentes dos que eram produzidos até então. Além do campo da discussão de ideias, compreender o contexto histórico é essencial para continuar a investigar o papel da política na estética proposta pelos cineastas marginais.

4.2. O desejo de experimentar

Porque as pessoas experimentavam tanto nos 60's? A noção de que os acontecimentos desta década são cruciais para a busca por novos usos da linguagem cinematográfica, não se resume apenas a alguns autores de cinema. O escritor e jornalista Zuenir Ventura aborda a questão da vontade de encarar o novo, em seu livro sobre o ano

¹⁰ “A mulher de todos e seu home”, entrevista concedida aos jornalistas Sergio Cabral, Millôr Fernandes, Jaguar, Fortuna, Paulo Francis e Tarso de Castro, originalmente publicada na revista *Pasquim* em 5 de fevereiro de 1970 e retirada do livro já citado da coleção *Encontros*.

de 1968. Na obra, mostra como o verbo experimentar, em um sentido artístico amplo, tinha uma conotação quase que imperativa:

Experimentava-se em todas as áreas, quase sempre pelo simples prazer da descoberta. Quando se pergunta a Caetano Veloso o que o levou a *resgatar* Roberto Carlos, o rei do iê-iê-iê, e, principalmente, a interpretar *Coração Materno*, de Vicente Celestino, um monumento ao mau gosto, ele responde: ‘Pela curtição da descoberta de mim mesmo de poder gostar daquilo’. A sua liberdade de ‘conhecer uma beleza que passa primeiro pelo feio’ foi, aliás, uma experimentação revolucionária, que ajudou a criar um fenômeno da época: a valorização estética do *kitsch*. (VENTURA, 1988, p. 33)

A própria definição do que foi o cinema entendido como marginal passa pelos acontecimentos históricos desse período. Os anos 60 foram marcados por uma intensa produção cultural mundial, grandes festivais de música como o Woodstock, a ascensão de bandas de rock que marcaram e ainda marcam gerações, como os Beatles e os Rolling Stones, além das experimentações musicais dos componentes do movimento Hippie nos Estados Unidos. Há o anticoncepcional e a minissaia protagonizando uma revolução de costumes e comportamentos. Na Europa vê-se os movimentos de maio de 1968 e no Brasil, além do tropicalismo com todas as suas influências artísticas, o golpe dentro do golpe com o decreto AI-5, também do ano de 1968 apresentam o pano de fundo no qual esses jovens estavam inseridos.

O estímulo era experimentar as novidades culturais, curtindo as novidades alucinógenas que esses anos tornaram tão populares. A experiência da curtição apontava que o “barato” do momento precisava encontrar outras maneiras de usar o cinema para expressar a visão de mundo dessa geração, imersa nesse universo. Entretanto, essa mesma geração não se apresenta como politicamente engajada. Diferente da consciência política e social da turma do Cinema Novo, os cineastas marginais vivem a experiência política de outra forma.

A realidade repressora é enfrentada artisticamente por essa geração que via nas suas experimentações uma maneira de questionar esse momento. Porém, ao contrário da luta armada, ou mesmo do Cinema Novo, os diretores marginais não estavam preocupados em construir manifestos contra o governo militar, por isso não há como dizer que eles eram politicamente engajados. Contudo, o que é possível afirmar é que esse grupo encontrou um meio de abordar esse contexto, questioná-lo e provocá-lo.

A ausência de democracia, de liberdade de expressão e a violenta repressão às opiniões contrárias ao regime não foram transformadas em bandeiras, porém, não deixaram de aparecer nas obras desse grupo. Eles não ignoraram o modo como essas questões afetaram a própria produção cinematográfica. A censura, instrumento característico da ditadura, pode ser apontada como agente transformadora do cinema experimental brasileiro ao provocar o uso de recursos que fossem compatíveis com a realidade autoritária.

Importante, sem dúvida para a compreensão deste deslocamento é um estudo mais aprofundado da época histórica em que se situa (virada da década de 1960). Poderíamos lembrar que esta coincide com o fechamento político do regime militar provocando o definitivo desmoronamento das ilusões reformistas nutridas durante os anos 60 por boa parte da intelectualidade brasileira, com a qual se identificavam os produtores de cinema aqui analisados. Junto com este desmoronamento e a consequente incapacidade ou impossibilidade de uma ação política nos termos anteriormente estabelecidos surge um clima especialmente carregado de tensão onde o terror e a paranoia parecem dar o tom predominante. A tortura física nesta época extravasa o gueto do submundo em que sempre foi praticada e passa a atingir os filhos excluídos da classe média desiludida. A própria evidência pessoal, que a prática cinematográfica tem o dom especial de colocar os seus autores, destaca sobremaneira os diretores, acentuado, assim, as perseguições e a paranoia. Este clima, em que delírio e realidade muitas vezes se misturam tem como pano de fundo não tanto a revolta, mas o terror. E, dentro deste terror, o horror, principalmente o horror do dilaceramento corporal contido na perspectiva da tortura. (RAMOS, 1987, p. 29-30)

Ao estudar o uso desses recursos – que serão explorados ao longo desse capítulo – é possível perceber uma identificação entre os filmes desse período. Pois essa é outra característica marcante: os cineastas ditos marginais não se identificam como um movimento, não existe um manifesto e um conjunto estruturado e formatado de produtores. O que é possível observar é que grupos de jovens, cinéfilos, formados durante a expansão do cinema de 1950 e do começo do Cinema Novo, procuraram meios de testar o fazer fílmico para expressar a própria relação com a câmera e com o momento vivido, todavia, essa produção mostrou uma verdadeira pluralidade de visões.

A diversidade do cinema marginal é vista pelo pesquisador Fernão Ramos como estando presente no discurso e na prática desses realizadores, visto que há uma grande variedade de longas-metragens executados por grupos distintos em São Paulo, Rio de

Janeiro, Minas Gerais e até Bahia. Segundo Ramos essa difusão “parece ter percorrido como pólvora o cenário do cinema brasileiro no início da década de 70”. E continua sua explicação ao afirmar:

No entanto, o que os caracteriza mais profundamente como ‘marginais’ é exatamente a utilização desta linguagem num segundo nível, como ‘curtição’ enquanto referência, não tanto reflexiva, mas debochada, e contendo, de qualquer forma, a dimensão metalinguística da utilização de um estilo. A fragmentação da narrativa aparece também no horizonte, tensionada no caso pela presença próxima da exibição no circuito comercial. (RAMOS, 1987, p. 69)

A presente pesquisa não pretende ocupar o lugar de agente definidora do que é Cinema Marginal. Ela parte do entendimento de alguns autores, principalmente Fernão Ramos e Ismail Xavier, que existiu um período do cinema nacional no qual um grupo de jovens apaixonados pelo fazer cinematográfico puderam experimentar essa linguagem. E, ao fazer isso, encontraram no uso da câmera e da luz um meio de expressar sua visão sobre o contexto ditatorial vivido no país.

Portanto, entende-se Cinema Marginal como um conjunto de filmes produzidos dentro de um espaço de tempo, segundo Ramos, entre os anos de 1968 e 1973. Esse recorte é dado pois, a partir de 1973, a produção se pulveriza ainda mais e perde a força vista nos anos anteriores. Ainda tendo como base o pensamento de Fernão, é possível destacar dois filmes que podem ser considerados como marcos do início dessa onda experimental brasileira. Como já citado, *O bandido da luz vermelha* (1968), primeiro filme de Sganzerla e *A Margem* (1968), que também foi o longa de estreia de Ozualdo Candeias. (Ver Anexo II – Figuras

Delimitado esse espaço temporal e de definições, o presente trabalho quer entender como as experimentações aconteceram em relação aos aspectos técnicos desses filmes e como isso pode estar integrado com uma vontade de questionar o cenário da época. Para tanto será necessário entender as possíveis relações políticas e os movimentos de câmera, o uso da luz ou a ausência de iluminação, a posição dos atores em função ao ponto de vista do espectador.

4.3. Marginalidade política

Como já foi afirmado, não se pode apontar o cinema experimental como fonte de conscientização política. Contudo, Ramos apresenta alguns pontos de contato e retoma

a ideia de como a violência e o horror presentes na realidade do país foram essenciais para desenvolver a linguagem experimental dessa geração.

O próprio nome “marginal”, segundo o autor, aponta para este viés subversivo. O pesquisador relata que a esquerda e os autores marginais tiveram algumas relações, ainda que, segundo o próprio Fernão, esparsas. Júlio Bressane, por exemplo, conheceu o líder revolucionário Marighella¹¹, em 1967, em Cuba. Depois desse encontro, o diretor afirma seu gosto pela parcela *thriller* do terrorismo. Bressane ainda comenta, de acordo com o relato de Ramos: ‘o manual do guerrilheiro urbano deu muito cinema, a Belair tem muito disso, de fazer um filme em três, quatro dias, montar no negativo, fazer filme com um preço cem vezes menor que o produto’, (BRESSANE *apud* RAMOS, 1987, p. 35)

Ainda que sem bandeiras revolucionárias, com um discurso fragmentado e, muitas vezes, desarticulado, preocupado em curtir o sexo e as drogas, os meninos e meninas imersos na cultura marginal apresentavam um ponto comum com os grupos mais engajados politicamente. Essa era uma geração que, ora buscava trazer a política para o comportamento, ora levava o comportamento para a política (BENJAMIN *apud* VENTURA, 1988, p. 33)¹²

Para arrematar a ideia do cinema marginal como uma linguagem capaz de se expressar politicamente frente aos acontecimentos da sua época, é possível retomar o pesquisador Fred Coelho que coloca a cultura *underground* brasileira sob uma perspectiva mais atuante.

Assim, a perspectiva da marginalidade não parece ser um mero rótulo estigmatizante ou um breve desvio ‘desbundado’ de drogados e de hippies em nossa produção cultural, mas sim uma tomada ativa de posição, uma estratégia de ataque e de defesa de um grupo que produziu intensamente e de forma coletiva durante três anos. Nesse sentido, a relação entre ‘dominante/dominado’ ou ‘consagrado/marginal’ nesse contexto é mais do que uma simples díade de poderes, indo em direção à própria lógica de funcionamento desse espaço de produção cultural e descolando o estigma do ‘menor’ ou ‘alternativo’ desses produtores culturais. (COELHO, 2010, p. 205).

¹¹ Carlos Marighella foi escritor, poeta e político que veio a se tornar uma das principais cabeças da resistência armada até a sua morte, em 1969.

¹² César Queiróz Benjamin, Cesinha, durante a ditadura militar foi membro do MR-8. Atualmente, Cesinha é cientista político e jornalista. Seu depoimento está presente no livro de Zuenir Ventura: “1968: o ano que não acabou”.

Essa pesquisa busca compreender como essa tomada de posição influenciou a realização dos filmes, suas questões técnicas, principalmente a fotografia das produções marginais. Para tanto, além de uma análise fílmica é preciso conhecer um pouco mais sobre o aparato cinematográfico que era utilizado.

4. 4. Luz ambiente, câmera na mão e ação improvisada

A partir daí se encontra aberto o campo para aproveitamento de uma série de elementos estéticos condenados pela tabela valorativa do Cinema Novo, o que provoca os conflitos conhecidos. Entre estes elementos, essencialmente urbanos, poderíamos destacar: as histórias em quadrinhos, a propaganda, o romance policial, os meios de comunicação de massa (rádio, TV) e suas mensagens (cantores de iê-iê-iê, locutores cafajestes, mocinhas apaixonadas, galãs cafonas, etc.), o jornalismo sensacionalista, o próprio cinema em sua vertente mais consumista, etc. (RAMOS, 1987, p. 80-81).

As experimentações cinematográficas desse período procuraram matéria prima em diversas áreas, desde a sociedade de consumo, até nos meios de comunicação de massa, como destaca Ramos. Além disso, seu modo de assimilar todas essas influências também foi alternativo. Isso significa que as câmeras e o material usado condiziam com todo o espírito marginal dessa geração. O olhar experimental colaborou para o uso de equipamentos diferentes daqueles que eram usados em produções mais elaboradas. Outro ponto importante foi o baixo orçamento: um dos fatores decisivos para que os diretores usassem novidades acessíveis como as câmeras Super-8.

Para desenvolver um pouco mais esse aspecto, a pesquisa traz o pensamento de Rubens Machado Junior, professor da Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo. Rubens desenvolve suas ideias a partir do uso da Super-8 nas produções da década de 1970. Ainda que não seja o objetivo desse trabalho falar extensamente sobre o tema, ou se comportar como um catálogo dos equipamentos disponíveis para os fotógrafos marginais, é importante abordar tal aparato técnico.

A preferência por determinada câmera, como já dito, foi muito influenciada pela disposição financeira dessa turma. Entretanto, a câmera Super-8 apresenta algumas características que combinavam com o espírito marginal. Como Rubens Machado contextualiza, (2013, p. 39)¹³ “O cinema independente, de então, era uma das formas de

¹³As ideias de Rubens Machado Junior que foram usadas nesse trecho do trabalho estão presentes no capítulo *A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como*

se opor à voga dominante num país que se integrava pela modernização conservadora”. E acrescenta a câmera como uma novidade barata, lançada no mercado para que fosse acessível e pudesse contemplar entusiastas do cinema e realizadores amadores. Logo, ela se tornou popular entre artistas e diretores que se valiam da praticidade que ela apresentava: uma câmera mais leve, de uso quase instintivo.

Machado destaca ainda como o uso dessa câmera foi importante para determinar uma escolha estética, e, também, demonstrar certo posicionamento político quanto à exibição dos filmes. Por ser um aparo economicamente mais viável, a qualidade do negativo não era boa, por isso, muitas películas apresentam arranhões, manchas e falhas por conta do seu armazenamento, do modo como era projetada e de sua relação com o tempo. O professor da ECA/USP conta que essa realidade levava os realizadores a ter uma relação muito mais próxima com sua obra, principalmente, no momento da exibição.

[...]. Ao circular, o autor já acaba preferindo ir junto com o filme, seja por receio de extravio, ou medo da polícia pegar, paúra de que o projecionista vá mutilar, mascar seu filme; acaba por levá-lo debaixo do braço, irá postar-se ao lado do projetor, ou vai querer ele mesmo projetar com suas próprias mãos. Alguns ficavam divididos entre ficar colado ao projetor ou posicionar-se para sentir a plateia, afinal sabia ser uma rara oportunidade para captar reações. Superoitista, então, não ficava emprestando o filme; temia estrago, perda; ele levava e projetava. Então, de certo modo, isso faz com que as sessões tivessem sido irrepetíveis com o *hic et nunc*, um aqui-e-agora raro – implicando algum tipo de aura. (MACHADO, 2013, p. 41)

Um dos realizadores marginais que usou a Super-8 para filmar suas produções foi o carioca Ivan Cardoso. Em 1971, Ivan dirige *Nosferatu no Brasil*, um trabalho em preto e branco feito com Super-8¹⁴. Dente as obras que serão exploradas pela pesquisa nenhuma delas foi feita com essa câmera. Entretanto, é válido comentar um pouco da existência desse equipamento por ele representar uma espécie de ação radical (idem), característica própria da marginalidade.

Além da Super-8, o cinema experimental usava câmeras que filmavam em 35mm e 16mm. O custo do primeiro modelo era mais elevado, logo, ele foi usado em alguns poucos filmes marginais. Já a câmera 16 mm era mais leve e um mais acessível e foi

resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura, parte do livro *Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*, organizado por Lara Amorim e Fernando Trevas Falcone.

¹⁴ Informação disponível no texto *Ivan Cardoso e Torquato Nosferatu: O Super 8 Terrir na Marginalia 70* escrito por Flávio Rogério Rocha, disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/ivan-cardoso-e-torquato-nosferatu-o-super-8-terrir-na-marginalia-70/>. Acessado em 08/07/2016.

encontrada em mais sets experimentais. Um dado interessante comentado por Fernão Ramos é a diferenciação entre essas duas câmeras no que diz respeito ao público. Ramos coloca uma declaração de Glauber Rocha sobre a realização de seu filme com viés mais experimental, o longa-metragem *Câncer* (1968/1972).

[...] ‘Câncer era um filme que não tinha sentido fazer em cor ou 35mm. Não é um filme comercial, não fiz para ser exibido em circuito. É obra que fiz para me divertir com meus amigos’. Esta definição, colocando o filme à margem do circuito exibidor, serve inclusive para justificar sua opção pelo mercado (representado por *O Dragão*) e atacar tanto a opção pela marginalidade como as possíveis ilusões de contato com o grande público existentes no Cinema Marginal: ‘eu só podia fazer isso (*Câncer*) com uma Éclair 16mm. Se tivesse feito em 35mm não teria interessado ninguém. E me teria custado muito, para não interessar mais do que aos críticos e a grupos fechados, ou à circulação em cineclubes, sem nenhum interesse para o grande público’. (ROCHA *apud* RAMOS, 1987, p. 93).

Filmado em 1968, durante a espera de material para o início das filmagens de *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), só foi lançado em 1972 e apresenta uma perspectiva bem mais experimental e até marginal.

E, é exatamente pelo filme demonstrar uma vertente alternativa que Glauber justifica o uso de uma câmera que filma com qualidade inferior à que ele utilizava em seus outros trabalhos. Para o cineasta baiano, o experimental deve ser feito com um material mais barato, pois será exibido para um circuito mais restrito de pessoas. O que se pode concluir ao observar o pensamento do cinemanovista e a questão da Super-8 é que a própria câmera influenciou no tratamento das produções.

Outros recursos fotográficos como a luz e a posição da câmera também expressavam relações estabelecidas entre filmes x público e filmes x contexto da época. É preciso entender porque a câmera acompanhava o ator em grandes planos-sequência nos quais, algumas vezes, não há ação, ou, por qual motivo o diretor escolheu filmar uma cena de tortura com a câmera na mão. Essas escolhas têm algum propósito político?

O clima de desespero e agonia existencial predomina. Por qualquer motivo longos berros são representados. A atração pela imagem do abjeto (babas, sengue, vômito, lixo e outros tipos de substâncias asquerosas) é recorrente. Esses procedimentos delineiam um tipo de relação de agressão com o espectador, sustentada através de uma mistura de Brecht, Artaud e pitadas da estética da fome glauberiana. Trata-se aqui de impedir à boa consciência burguesa a fruição do

espetáculo. Na realidade, esses filmes mostram uma juventude que responde, à sua maneira, aos horrores e temores de uma época difícil e autoritária. (RAMOS *in* RAMOS & MIRANDA, 2000, p. 142).

Para investigar essas questões foram selecionados um conjunto composto por três filmes para que essa análise fosse feita respeitando a multiplicidade da produção do Cinema Marginal. São os longas-metragens *Copacabana Mon Amour*, de Rogério Sganzerla, *Jardim das Espumas*, de Luiz Rosenberg Filho, e *Bang Bang*, de Andrea Tonacci. Todos os três filmes foram lançados em 1970, auge da produção marginal. Cada um dos títulos representa diferentes meios de experimentar o cinema como expressão de ideias, suas fotografias são muito distintas entre si e, por esse motivo, são capazes de traduzir como esses diretores aproveitaram a câmera para colocarem seu olho sobre a história. Vale ressaltar, mais uma vez, que essa pesquisa não pretende eleger os filmes síntese do período marginal, muito menos se comportar como um catálogo de títulos. A existência de outras produções não é ignorada, porém, é preciso definir um campo para que a análise fotográfica caminhe.

A coleta de informações sobre essas três obras se deu através de pesquisas acadêmicas, bem como entrevistas com alguns dos seus realizadores. Foram ouvidos os fotógrafos Renaud Leenhardt (*Jardim das Espumas*) e Renato Laclette (*Copacabana Mon Amour*) e o diretor Luiz Rosenberg Filho, (*Jardim das Espumas*). As entrevistas estão disponíveis nos Anexos desse trabalho e foram editadas em um curta-metragem.

5. AS OBRAS BEM DITAS

Estar à margem seria, assim, uma postura não simplesmente de desistência ou de fraqueza dos envolvidos, mas uma *tomada de posição* consciente diante das possibilidades que se ofereciam. Ao fazer parte das opções hegemônicas no interior do “mercado consumidor” ou compatíveis com o “gosto popular”, o artista, em certo sentido, se inseria no jogo da classe média, pronta para adentrar as portas do “milagre econômico” dos anos subsequentes. Além disso, estar “dentro” desses modelos era praticamente confinar a criatividade e a inovação formal de qualquer trabalho. Assim, a situação de se encontrar à margem necessariamente proporcionava, naquela configuração, novos espaços de ação e de produção. (COELHO, 2010, p. 216-217)

O que o pesquisador Fred Coelho afirma, é que, essa geração escolheu se colocar à margem do processo de produção. Assim, foi possível desenvolver uma linguagem capaz de expressar os olhares de cada diretor e de cada integrante da equipe sobre a realidade na qual estavam inseridos. Inclusive, a noção de conjunto de realizadores produzindo um filme, de trabalho, coletivo é fundamental para entender um pouco mais sobre o primeiro filme abordado analisado nesse texto.

5.1. A fênix oxigenada errante

Copacabana Mon Amour faz parte da filmografia da produtora BELAIR, fundada pelos diretores Rogério Sganzerla e Júlio Bressane em 1970, no Rio de Janeiro. Segundo Ramos, no verbete presente na ECB, os três meses de vida da produtora foram de intensa produção cinematográfica, pois seus componentes foram responsáveis por seis longas-metragens, todos feitos no mesmo ano de fundação. Além do título citado, foram rodados e dirigidos por Sganzerla: *Beth Bomba, a exibicionista* (conhecido como *Carnaval na lama*, cujas as filmagens estão perdidas) e *Sem essa, aranha*. Bressane dirigiu *Barão Olavo, o horrível*, *Cuidado Madame* e *A Família do Barulho*. (Ver Anexo I – Figuras 13, 14, 15, 16, 17,). O grupo, assumindo uma criação conjunta, também rodou em Super-8 o título *A miss e o dinossauro* (filme que também não apresenta registros).

Fernão também comenta os recursos usados por essa turma, comuns a todos esses filmes: o cotidiano visto a partir de um olhar apurado, com uma liberdade de criação muito grande. Porém, o pesquisador ressalta que essas obras não são documentais. Cada uma delas apresenta o que ele chama de “espessura do universo ficcional densa”, mesmo que fragmentada. Os personagens são debochados e apresentam uma carga irônica muito forte. Segundo o autor:

Nesse momento histórico de choques extremos, os filmes da BELAIR afirmam um espaço onde o berro prolongado é uma figura recorrente, simultaneamente vinculado à liberação das amarras e à ameaça aterrorizante contra esse movimento afirmativo. Os personagens erram sem objetivos, tanto no nível da trama como em um nível mais amplo, se pensarmos em qualquer tentativa de representação de agentes sociais no estilo cinemanovista. RAMOS in RAMOS & MIRANDA, 2000, p. 142)

A saída para expressar o desconforto com o contexto que a sociedade brasileira estava inserida é agredir o espectador, é causar nele esse desconforto. Essa ação não é só comum nas produções da BELAIR, mas também nos outros títulos estudados. Porém, antes de apresentar os outros filmes, se faz necessário mergulhar um pouco mais no universo criado por Sganzerla.

Filmado nos morros do Rio de Janeiro e na zona sul carioca, *Copacabana Mon Amour*, conta com a seguinte sinopse:

Sônia sonha ser cantora da Rádio Nacional e para conseguir sobreviver se entrega a turistas em Copacabana. Seu irmão Vidimar, empregado doméstico do Dr. Grilo e homossexual, apaixona-se pelo patrão. A mãe de Sônia e Vidimar, uma favelada, acha que ambos estão possuídos pelo demônio. Sônia, que vê espíritos baixarem em seres e objetos os mais estranhos, resolve procurar o pai de Santo Joãozinho da Gomeia. E, para quebrar o feitiço que atua sobre seu irmão só vê uma saída: assassinar o Dr. Grilo. Indo à casa onde o irmão trabalha, deixa-se seduzir por Grilo. Finalmente, rompe-se o feitiço que atua sobre Vidimar e este fica em pânico com tudo o que aconteceu. (Guia de Filmes, 52/53/54)¹⁵

Fazem parte do seu elenco Helena Ignez, Otoniel Serra, Paulo Villaça, Guará, Joãozinho da Gomeia, Laura Galano e Lilian Lemmert (participação especial). A direção e o roteiro são de Rogério, a montagem é de Mair Tavares, a música é de Sganzerla e Gilberto Gil, o som foi feito pela Atlântica, os técnicos são Onélio e Aluisio Viana, o laboratório de imagem foi o Líder. O diretor de fotografia desse longa é Renato Laclette e a pesquisa conversou com ele sobre sua participação nesse trabalho e sobre sua história tanto na fotografia, quanto no cinema brasileiro.

Laclette começou seu interesse pela linguagem fotográfica enquanto acompanhava a mãe botânica, em suas idas ao Jardim Botânico. Nessas visitas, observava o trabalho de um botânico alemão registrando espécies. Contudo, só foi em busca da

¹⁵ Texto tirado do site do filme: <http://copacabanamonamour.com/ficha.html> acessado 08/07/2016. A sinopse também está presente na contracapa do DVD.

fotografia profissionalmente depois de abandonar o curso de Física, na PUC-Rio. Depois de um estágio no Jornal do Brasil com uma câmera emprestada pelo próprio Alberto Dines, Laclette, procurou terminar o curso de graduação que tinha deixado pelo caminho. Viajou até Brasília para acompanhar seus professores, porém, com o golpe militar, o curso foi fechado, os professores exilados, e Renato procurou a fotografia novamente.

Produzindo fotos para portas de cinema, Laclette descobriu um jeito inovador de criar texturas quase litográficas nas reproduções que fazia. A técnica chamou a atenção do cineasta carioca David de Neves que contou para Júlio Bressane, que estava começando a filmar *A Família do Barulho*, e viu a chance de chamar um fotógrafo disposto a experimentar para ingressar na equipe. A parceria começou ali e Renato fotografou muitas outras vezes com Bressane e tantas outras com Rogério.

Nesse primeiro filme, Laclette trabalhou com uma película muito sensível, um “Ferrania 300”¹⁶. A sensibilidade do material fílmico permitiu que ele ousasse, explorando essa relação com a luz, para obter determinados efeitos nas cenas que envolviam uma exposição bem saturada. Em uma das sequências do longa, Helena Ignez está caminhando de uma área iluminada pelo sol para dentro de uma casa fechada.

Propositalmente, Renato optou por não seguir as normas consideradas corretas e não balanceou a exposição, não equilibrou as diferenças de luz. Ao assumir essas diferenças, coloca na tela uma Helena que se materializa quando aparece no ambiente fechado. Sobre isso, declara orgulhoso:

[...]. Não é impressionante aquilo?! [...], a luz estava para dentro da casa, então ela vinha do sol e ia se materializando ao entrar, entendeu? Na sombra, na luz ambiente, dentro de casa. É uma coisa impressionante, porque até a técnica da época dizia que você tinha de subir a luz interna para equilibrar com a externa. [...]. A gente resolveu que não ia equilibrar coisa nenhuma, que ia desequilibrar na verdade.¹⁷

Quando questionado se câmera da *Família do Barulho* apresentava algum sentido mais político, Renato responde negativamente, mas comenta um outro ponto que

¹⁶ Ferrania é uma marca italiana de películas para a atividade fotográfica e cinematográfica. Segundo Laclette, esse era o tipo mais sensível de filme da época. Tanto que cineastas como Federico Fellini só usavam essa marca para filmar. De acordo com dados fornecidos pela marca, quase todos os longas do diretor italiano foram feitos Ferrania, inclusive o clássico 8 ½. Informações disponíveis em: <http://www.filmferrania.it/portuguese/> Acesso em 05/07/2016.

¹⁷ ¹⁷ Entrevista concedida a essa pesquisa no dia 28 de julho de 2015. Disponível no Anexo II – Entrevista nº 1

gerava problemas com o contexto da época. A fotografia desse trabalho com Júlio e do filme desenvolvido com Sganzerla provocou a censura por ser muito diferente: “Não tinha um sentido, assim, subversivo. Mas a novidade é sempre considerada uma coisa complicada. Naquela época tudo o que era novo era rejeitado pelo regime”.

As novidades de longa feito com Sganzerla ultrapassaram o uso de uma película muito sensível e alcançaram o aparato técnico. Nesse filme, Laclette teve a oportunidade de filmar com uma câmera que trabalhava com 35mm e uma lente anamórfica, garimpada por Sganzerla antes do início das gravações. Sobre a história que envolve esse aparato, ele conta:

Isso foi o seguinte, o Rogério passou em um cara para alugar material de câmera e trouxe essa lente. Já tinha sido usada na Europa, não sei mais o quê e o Rogério cismou com aquilo. A lente era complicada de usar porque ela pesava um quilo de vidro e a câmera tinha um eixo que puxava tua vista para cima. Então, manter aquele negócio era um troço bem complicado..., fazer aquela câmera na mão, então..., mas o que aquela lente aquela lente fazia? Ela comprimia a imagem, e, depois, na projeção, tinha uma outra lente que abria a fazia..., não era bem um CinemaScope¹⁸, era um falso. Era um TotalScope que o Rogério curtia porque eram os filmes de luta de Hong-Kong. Ele sempre falava dessa história.

Além desse toque inusitado, deixado nas imagens quando projetada, Renato ainda se lembra de como o diretor gostava de uma certa atmosfera mítica em torno do aparato usado para realizar seus filmes. Sobre essa mesma lente, o fotógrafo comenta que Sganzerla contava que ela teria sido usada nas filmagens de *8 ½* (1963), do diretor italiano Federico Fellini.

Curiosidades à parte, Renato comentou mais sobre a experiência de colocar uma câmera na rua e abusar do improviso, realizando planos-sequência nos quais ele não era avisado sobre o caminho que o ator iria percorrer. “Só que sabia do roteiro era a Helena, os atores e o Rogério. Ele não passava nada do roteiro para mim, era tudo improviso”.

Quando, em uma das sequências que Helena, interpretando sua personagem Sônia Silk, caminha pela rua Prado Junior, em Copacabana, e encosta no carro de polícia

¹⁸ CinemaScope foi uma tecnologia criada, em 1953, dentro da indústria hollywoodiana, representada pela da Twentieth Century Fox. Consistia em usar lentes anamórficas para criar imagens mais largas em relação ao padrão visto até então. A proporção teria saltado de 1.37:1 para 2.66:1. Esse modo de filmar foi muito comum no final da década de 1950 e começo da década de 1960, para a realização de filmes widescreen. Informações disponíveis em: www.highfidelityreview.com/ Acesso em 08/07/2016.

estacionado na via, só restou ao fotógrafo manter o foco na personagem e seguir filmando. O que é possível perceber e retoma a própria fala de Renato é que essas atitudes demonstram uma postura de enfrentamento. Sônia andava pelo bairro provocando a câmera de Laclette, os transeuntes, os carros, a viatura de polícia e, dessa forma, o próprio sistema.

Durante a entrevista, o diretor de fotografia não interpretou suas atitudes com a câmera como dotadas de algum sentido político. Entretanto, fica claro que o ato de filmar estava, de certa forma, travestido dessa vontade de enfrentamento. Isso pode ser percebido em um aspecto simples, como a iluminação de uma cena, feita sem quase nenhum recurso. “A época não tinha muita luz né, então era um cinema com pouca luz né”, Laclette relembra.

Mesclando cenas com a luz ambiente saturada e com ambientes fechados e escuros, *takes* coloridos e material preto e branco, *Copacabana Mon Amour* marcou a filmografia da BELAIR e a vida de todos os que participaram da sua gravação. Ao encerrar a conversa, Renato observou a produção do período e concluiu aceitando a provocação dessa pesquisa.

Embora a curtição fosse meio liberada, entendeu? As drogas eram liberadas..., mas o pesado mesmo era a coisa da política [...] O negócio era bravo [...]. Não se falava nada, a comunicação era zero, por isso foi tão importante fazer esses filmes, porque conseguia se falar alguma coisa.

5.2. O éden da tortura e do afeto

“Não existe uma fotografia do cinema dito marginal”. A frase que abre a análise do segundo filme escolhido por essa pesquisa foi dita pelo fotógrafo Renaud Leenhardt, responsável pela fotografia dos longas do diretor Luiz Rosenberg Filho. O primeiro trabalho de Leenhardt nessa função foi na fotografia do filme *Jardim das Espumas* (1970). A declaração foi dada ainda com microfone e câmera desligados, e, por conseguinte, não apresenta registros no Anexo desse trabalho. Porém, serve como ponto de partida da entrevista concedida a essa pesquisa em dezembro de 2014, na qual o fotógrafo franco brasileiro, conta sobre a sua relação com a luz e a câmera experimental. Todas as informações dessa conversa estão disponíveis no Anexo II – Entrevista n° 3.

O pensamento também é útil para ser colocado como uma espécie de contraponto à fala do diretor do longa, Luiz Rosenberg Filho, que também foi entrevistado. Para a análise desse trabalho, será comentado um pouco da trajetória de cada um desses personagens, de maneira a construir um panorama sobre a essa produção carioca, dos anos de 1970.

Assim como Renato Laclette, Renaud se interessou pela fotografia estática antes de entrar no universo da imagem em movimento. Seu pai tinha uma relação constituída com o cinema francês e o diálogo sobre a sétima arte era algo frequente na sua casa. Entretanto, Renaud não se interessou por essa linguagem em um primeiro momento.

[...]. Talvez, naquela época, eu achasse que não tinha experiência o suficiente para saber o que eu queria, talvez eu reagisse mais às coisas. É isso. Talvez fazendo mais roteiros e dirigindo isso te obriga mais a se envolver mais, entende? [...] Como o meu pai, uma época da vida dele, trabalhou com cinema, né, acho que eu fiquei marcado com uma coisa: quando tem filme para fazer, tem dinheiro em casa. Quando não tem filme, não tem dinheiro.¹⁹

A desconfiança com o mercado cinematográfico fez Renaud trabalhar com informática e encarar o cinema, como ele mesmo coloca, de uma maneira reativa. O convite para trabalhar com o diretor carioca surgiu e, foi aceito, exatamente como uma ação e uma reação natural. Os dois se conheceram na praia do Arpoador, logo depois de Leenhardt chegar da França, onde foi estudar. E a primeira conversa foi uma discussão sobre o cinema de Jean-Luc Godard, cineasta francês que encantava Rosenberg.

As filmagens de *Jardim das Espumas* (Ver Anexo I – Figura 18) já estavam marcadas para começar e Rosenberg já tinha escalado outro profissional para o posto de diretor de fotografia. Mas, esse primeiro diretor recebeu uma proposta para fazer um trabalho remunerado, e, como o filme experimental não envolvia orçamento, deixou o posto. O cineasta experimental se lembrou de novo amigo, recém-chegado do velho continente, e do seu interesse por fotografia.

Renaud, que já tinha manipulado câmeras fotográficas, nunca tinha filmado um longa e ao receber o convite teve como primeira reação a surpresa: “[...] foi uma situação muito complicada porque eu não tinha a menor experiência em fotografia de cinema”. E

¹⁹ Entrevista concedida a essa pesquisa no dia 07 de julho de 2015. Transcrição disponível no Anexo II – Entrevista nº 2

continua, “Mas o Rosemberg foi tão insistente e eu também vi que um barato que poderia ser curtido ali. Então eu topei e foi assim que aconteceu”.

Do primeiro dia de gravação com Ângela Rô Rô no papel principal, o fotógrafo conta que não produziram nenhum registro. A câmera usada para as filmagens, uma 16mm, estava com um defeito que não gravou nenhuma das cenas. Leenhardt só percebeu a falha no final da gravação e o material foi perdido. O que não prejudicou o andamento do projeto, já que a própria Ângela desistiu de atuar e foi substituída pela atriz Fabíola Francaroli. As gravações recomeçaram com a nova equipe e o filme foi rodado.

A intensidade das atuações nessa obra é um ponto que merece destaque, pois o enredo escrito por Rosemberg exigiu uma entrega completa da equipe. *O Jardim das Espumas* conta a história de:

Um planeta extremamente pobre, dominado pela irracionalidade e opressão, recebe a visita de um emissário dos planetas ricos, interessado em acordos econômicos. Antes de se encontrar com o governante, ele é sequestrado pela facção contraditória do sistema, o oposto de tudo aquilo que é dito oficialmente. Dois estudantes são interrogados sobre o seu desaparecimento e mortos, sendo seus corpos, abandonados numa estrada. O emissário, ao tomar contato com a realidade do planeta, descobre que vai fomentar um mito que não deve ser desenvolvido ali." (Extraído de Guia de Filmes, 47)²⁰

Sobre essa produção, o pesquisador Fernão Ramos (1987, p. 105) destacou, em seu livro sobre cinema marginal, que é nela é possível identificar o “dilaceramento existencial, seguido de forte fragmentação narrativa” como um “elemento estrutural”. Na tela é possível ver esses elementos existenciais refletidos na angústia dos personagens, no sofrimento empreendido pela tortura. Basta observar os planos próximos aos personagens, que acompanham o desconforto e a dor, colocando o espectador em uma perspectiva confusa: ora é observador curioso daquela situação, ora está na pele de que é torturado, ora enfrenta o olhar de que tortura.

Menos voltado para a “curtição” e mais marcado por algumas preocupações sociais e políticas do Cinema Novo, *Jardim das Espumas* é um filme em que a representação de um sequestro (tema que se delineia) acaba atropelada pela encenação da agonia e do desespero. É nítida a atração que exerce sobre a narrativa os de dilaceramento, nos quais a câmera se demora tomando todo o tempo necessário para

²⁰ Sinopse extraída do site da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=014829&format=detailed.pft> (acesso 08/07/2016)

mostrá-los detidamente ao espectador. E é exatamente em torno da mimese do dilaceramento e da agonia que a narrativa se articula. Sente-se que há algo de infinito em sua dimensão e, por mais que a câmera os acentue, parece haver ainda mais podridão e sordidez a ser extraída dos personagens. [...] Cenas de tortura, berros de agonia: a abjeção do mundo constituí o tema central deste filme, a postura diante da sua inquietante proximidade é a do desespero do lacerante. A representação do horror aparece aí como paradigma que norteia a ação. (RAMOS, 1987, p. 105-106)

Além da análise teórica de Ramos, a pesquisa quis entender, a partir da perspectiva de Renaud, como foi fazer essa câmera. Qual foi o olhar do fotógrafo e do diretor para captar essa angústia. Quando questionado sobre a orientação que recebeu de Rosenberg para realizar essa sequência, Leenhardt contou que a filmagem foi quase instintiva: “Ah, isso o Rosenberg falou ‘vamos fazer câmera na mão e vamos fazer bem próximo dos personagens’. [...] ‘e vamos dar essa ideia de movimento intenso e só’”.

Renaud percebia, então, o seu trabalho como algo afirmativamente reativo, que tinha como conceito uma liberdade de criação muito grande. Capaz, por exemplo, de construir planos situados em outras dimensões a partir de recursos simples como uma câmera em um campo com grama alta. Essa é uma situação que o fotógrafo vivenciou em *Jardim das Espumas* quando foi preciso filmar uma cena que deixasse o espectador em dúvida da onde estava: “No caso do matagal você não sabia bem o que estava acontecendo. Então aí justamente a ideia era dar essa impressão um pouco surreal né [...]um universo que estava associado diretamente com, digamos assim, um momento mental”.

A experiência da fotografia experimental para o fotógrafo francês era algo mais intrínseco às condições esparsas as quais essa geração tinha acesso. Na tentativa de compreender melhor esse posicionamento, a pesquisa o questionou sobre a existência ou não de uma fotografia entendida como marginal. Leenhardt explicou como percebia a sua função e de como ela poderia colaborar para um tipo de cinema esteticamente ousado:

[...] eu acho que a fotografia marginal, ela para mim é uma fotografia onde existe poucos recursos. [...]. É claro que na medida em que você tem poucos recursos, as vezes você tem mais liberdade, pode parecer paradoxal, mas é verdade. Você pode se permitir fazer certas coisas que em um filme muito profissional..., ah, você não se permitiria. [...]. Então eu acho que o cinema marginal, em termos de fotografia, te permite isso. Ousar mais, entendeu? E ser criativo em condições adversas, ou seja, equipamento quase nenhum.

Os poucos recursos, as condições técnicas não tão favoráveis (poucos equipamentos) e um contexto social político totalitário também fizeram do cinema experimental um outro ponto de descoberta para Renaud. O diretor de fotografia arrematou suas ideias sobre a experiência vivida nos sets de Rosemberg não só como uma troca de conhecimento cinematográfica, mas também, como uma intensa e prazerosa troca de experiência de vida.

[...]. Eu não sei também se é porque eu fiz parte de um cinema que não era um cinema profissional. [...], mas é interessante, porque você estabelece amizade as vezes que duram a vida toda, ou pelo menos durante muito tempo. Eu agora tenho amizades assim, de você se encontrar, se abraçar fortemente, entende? [...]. Ou seja, como se você tivesse vivido com aquelas pessoas uma aventura e estabeleceu-se uma certa ligação muito forte.

As conexões comentadas por Renaud estão presentes, não só no discurso do diretor Luiz Rosemberg Filho, mas também em sua prática cinematográfica. A relação entre os dois, por exemplo, nasceu em uma conversa nas pedras do Arpoador e perdura até hoje. E, depois de muitos anos passados e filmes realizados, é capaz de demonstrar aquilo que o diretor coloca em todas as suas obras: afeto.

Ao falar sobre seu cinema e sobre as concepções particulares para realizar *Jardim das Espumas*, Rosemberg falou desse sentimento que conecta todas as suas relações e, também, define o seu trabalho:

Eu acho que essa é a função do cinema. É você ir por caminhos nunca dante navegados. Então eu acho que é como o afeto. Você não pode dizer ‘Ah eu não vou gostar dessa pessoa, eu vou viver bem’. Não existe isso, não existe essa certeza. O que é bonito no processo de criação não é a certeza de que você vai fazer sucesso, ou vai ganhar dinheiro, ou vai para o Oscar. Tudo isso é besteira. A verdadeira base do processo de criação são as relações afetivas que você consegue estabelecer com que você trabalha.”

Porém, falar de afeto, encontro e desencontro, em meio a censura e a ditadura militar era um desafio constante. Foi preciso encontrar recursos para que fosse possível expressar as questões pungentes nas grandes telas. Para o diretor, “[...] a censura é a linguagem da ditadura”, e vencer esse processo era tão dolorido quanto enfrentar a realidade de violência e horror instaurados no cotidiano das pessoas.

Exatamente por isso, os seus filmes, ainda que falem de afeto, encontram na violência, muitas vezes demonstrada como violência sexual, um forte instrumento para falar sobre a ditadura

na qual o país vivia. Filmar *O Jardim das Espumas* foi, segundo Luiz Rosenberg, “Foi uma barra muito pesada, com muita raiva, com muito ódio [...], você se abria por dentro e dizia ‘não, vamos mostrar, nesse momento, que país é esse’”. E, ao fazer isso, expunha violentamente as ideias sobre o contexto da época.

O cinema experimental, radicalizando algumas das propostas do Cinema Novo, grupo com o qual Rosenberg flertava e tinha boas relações, se mostrava, de acordo com o diretor, a “maneira mais livre, mais liberta, mais ousada, mais transgressora” de tomar a frente nesse processo de enfrentamento do contexto ditatorial. E, um dos recursos mais usados pelos cineastas do período, mas principalmente por Rosenberg, foi o sexo.

Viver era uma coisa muito sofrida, era só aquilo e aquilo só não basta para você ter uma vida. [...], isso tem que estar dentro de um contexto maior, de trabalho, de satisfação, de encontro, de produção, não de quinquilharias, mas de pensamento. Mas nada disso era possível, então o sexo acabou sendo o refúgio. [...], se você não goza, você vomita, porque você adoece. Você está tentando colocar o que está podre dentro de você.

Colocar a tortura sexual, o estupro, o gozo dilacerado na tela, se tornou o recurso para o diretor experimentar com a linguagem cinematográfica. Mesmo que isso significasse enfrentar a censura. No caso de *Jardim das Espumas*, por exemplo, o filme não foi retido pelo órgão de fiscalização, mesmo com todas as referências ao regime totalitário. Por meio de um recurso de montagem determinado pelo diretor, a censura não entendeu que a invasão militar mostrada no filme, representada pelas imagens do exército alemão, funcionava como uma metáfora para a situação brasileira. Mas em outros casos a proibição não era tão ignorante e impedia o filme de ser exibido durante anos.

A vocação das imagens cinematográficas provocar o espectador, fazê-lo sair do seu lugar comum, questionar seu contexto e cotidiano, ainda encanta Rosenberg: “[...], fazer cinema eu acho que é como se você escrevesse uma carta de amor para o outro, então tem que ser uma coisa muito de dentro para fora”.

A força provocativa do cinema experimental e a sua capacidade de se reinventar e construir cenas icônicas também aparece no último filme analisado por essa pesquisa. O longa-metragem *Bang-Bang* (1970) funciona como uma discussão sobre o que é afeto. Contudo, não o faz como o filme de Rosenberg, que usa a violência e o dilaceramento das relações. O trabalho de Andrea Tonacci aborda a questão afetiva a partir da metalinguagem cinematográfica.

5.3. Uma ode ao cinema

A análise do terceiro filme escolhido por essa pesquisa não conta com o apoio de entrevistas com seus realizadores. A pesquisa não procurou o diretor Andrea Tonacci e o fotógrafo Tiago Veloso por uma questão logística. O estudo do filme *Bang-Bang* (Ver Anexo I – Figura 19) será feito a partir dos escritos de Fernão Ramos na ECB, do estudo do pesquisador, crítico, ator, cineasta e jornalista Jairo Ferreira, presente na obra *Cinema de Invenção* e de algumas declarações dadas por Tonacci sobre sua carreira e suas produções.

Segundo as informações do verbete da ECB, Andrea Tonacci nasceu em Roma, na Itália, em 1944, e veio para o Brasil ainda pequeno, em 1953. Engenheiro e Arquiteto, se interessa pelo cinema desde cedo, dando aulas sobre o assunto na Escola de Cinema São Luís, em São Paulo, em 1965. No mesmo período conheceu o cineasta Rogério Sganzerla com quem estabeleceu uma forte amizade. Os dois chegam a trabalhar juntos no curta de estreia de Sganzerla, *Documentário*, rodado em 1965, no qual Tonacci faz a fotografia.²¹

Durante a conversa publicada no site da Revista Contracampo, o diretor italiano comentou um pouco sobre sua relação com o cinema:

[...] por exemplo, a minha formação como cinema: não estudei cinema, eu estudei engenharia e arquitetura. Mas desde moleque gostava muito de cinema, ia a cinema, fugia de casa para ir ao cinema, entrava em filme que não podia. E assim, não digo todo dia, mas me lembro que quando a Cinemateca era na Sete de Abril, lá em São Paulo, eu assistia integralmente às programações da Cinemateca, então assistia a cinema polonês, japonês, cinema alemão, cinema indiano. Mas era uma coisa meio de descoberta, de revelação, algo para o qual eu não tinha um distanciamento crítico, era um envolvimento emocional, eu me identificava, adorava o filme, saía.... Então, era o que o filme me provocava pessoalmente como revelação, como descoberta que me ligava ao filme. E não a técnica ou a fotografia ou não sei o quê, tudo isso estava lá, mas.... Mas estudei, fui aprender fotografia [...]. (TONACCI In *Contracampo*, 2005).

Com a revelação do cinema e seu estudo sobre fotografia, Tonacci passou a investigar mais a linguagem. Em 1965, dirigiu seu primeiro trabalho, *Olho por olho*. O

²¹ Informações coletadas na entrevista de Andrea Tonacci concedida à revista Contracampo, disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm> (acesso em 17/07/2016). A entrevista foi realizada em 2005 por Daniel Caetano, Francis Vogner, Francisco Guarnieri e Guilherme Martins.

curta conta a história de um grupo de garotos que vagam por São Paulo e decidem agredir gratuitamente um desconhecido. (RAMOS, 1997, p. 541). Sobre esse filme, o diretor declara na mesma entrevista: “[...] eu acho que tinha uma revolta, uma raiva, uma impotência, uma sensação, em suma, de achar um caminho [...]. De ter que romper algo para poder chegar a alguma coisa”.

O texto de Fernão Ramos na ECB também fala sobre o média *Blá blá blá*, de 1968. Segundo o pesquisador (1997, p. 541), a produção destila uma “ácida crítica à política como discurso, colocando em evidência a utilização dos meios de comunicação de massa, em uma situação que a manipulação se volta contra o próprio manipulador”. Tonacci afirma, na entrevista citada (*Contracampo*, 2005), que esse é um trabalho que flerta muito com alguns filmes políticos da época, como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha: “A ideia do filme é essa. A ideia do filme não é fazer um discurso político consequente, é mostrar a inconsequência da retórica do discurso político, que é igual em qualquer lugar”.

No final da década de 1960, Tonacci parte para Belo Horizonte para realizar seu primeiro longa-metragem: *Bang-bang* (1970). O texto da ECB traz uma sinopse resumida:

[...] um homem neurastênico que, durante a realização de um filme, se vê envolvido em diversas situações, como romance com uma bailarina espanhola, perseguições, discussões com motorista de táxi e enfrentamentos com um trio de bandidos “no mínimo estranhos” (esse trio, um dos polos do filme, é composto por “um bandido cego e mudo, cuja pistola dispara a esmo, um outro bandido narcisista e um terceiro que é a mãe de todos e come o tempo inteiro”). (RAMOS *apud* RAMOS & MIRANDA, 1997, p. 541)

O longa é um trabalho apurado de construção cênica e esvaziamento dramático. Tonacci, nesse trabalho, demonstra sua consciência sobre o poder da câmera, exatamente por ser fotógrafo. Logo, a coloca em posição de protagonista: o ato de filmar aparece dentro do filme de maneiras diferentes, seja com o reflexo da câmera no espelho, seja com a sua sombra projetada no chão. E, ao fazer isso, ao colocar a atenção do espectador no ato de filmar, transforma o roteiro em um movimento cadenciado de cenas.

Fernão Ramos (1997, p. 541) compara a representação dramática com “um disco riscado”, daí essa ideia de um filme cadenciado, com uma ação que, de tempos em

tempos, se repete. Tal repetição provoca um esvaziamento do significado daquele ato. E continua:

O filme é construído como uma imensa repetição de sintagmas de cenas que podem se articular de maneira livre. O objetivo de Tonacci, segundo revelou em uma entrevista na época, foi realizar uma obra em grandes planos-sequências, independentes entre si, que pudessem ser intercambiados em qualquer ordem. (RAMOS *apud* RAMOS & MIRANDA, 1997, p. 541).

O que o diretor faz é trabalhar seu afeto pelo cinema e pelas relações humanas em um filme em que a fotografia é clássica, preocupada com o equilíbrio da luz, da construção de planos harmoniosos e bonitos. Há a presença do afeto desde a concepção das cenas, até a gravação de cada uma delas. Contudo, não utiliza imagens que apelam para a representação do visceral e/ou da violência, como em *Jardim das Espumas* de Rosemberg, nem sexual como em *Copacabana Mon Amour*. O afeto, em *Bang-Bang* é estetizante como fotografia, mas incômodo como imagem.

Sobre esse processo, Tonacci comenta na conversa presente na revista *Contracampo*:

E o *Bang-Bang*, toda noite, isso eu me lembro bem, o que estava escrito, o que devia ser filmado, sei lá, digamos: Pereio e Jura Otero no bar vão conversar. Tinha uma sequência escrita, diálogos e tal. Mas aí, na noite anterior, aquilo ali não era satisfatório. A cena era reescrita, totalmente reescrita de noite como base pra no dia seguinte poder chegar para o Pereio, para a Jura ou para as pessoas e simplesmente poder dar para elas, botá-las em uma situação e dar para elas, vamos dizer assim, indicações dos sentimentos que eu gostaria que aquilo expressasse – só. E, de resto, eu devo, de fato, a essas pessoas... o *Bang-Bang* não é um filme feito só por Andrea. É costurado por mim, etecetera e tal, mas ali tem uma criatividade que essas pessoas botaram. Eu acho que elas puseram ali um pouco da vida delas. Eu tive a oportunidade, por exemplo, o conflito afetivo entre Pereio e Jura era um conflito real; eu simplesmente aproveitei que eles não estavam bem, digamos assim, discutindo, brigavam e etc., para colocar aquela impossibilidade de se lidar, mas com o desejo de continuar se relacionando. (TONACCI In *Contracampo*, 2005)

A questão da coletividade na produção também é vista na própria fotografia. Com um diretor fotógrafo, *Bang-Bang* ainda contou com a participação do fotógrafo Tiago Veloso. Tiago estreou na função de diretor de fotografia no filme *O anjo nasceu*

(1969), de Júlio Bressane.²² Sobre o resultado dessa parceria, Jairo Ferreira fez uma análise colocando a câmera do filme detentora de um grande poder. Ao mesmo tempo que ocupa a cena enquanto objeto do cenário, se comportando como personagem que participa do filme, também exerce a função de registrar a ação. (FERREIRA, 1986, p. 254).

O cinema anti-representativo sacrifica qualquer expectativa, exige liberação da percepção, a fim desta moldar o material artístico, criar uma nova montagem, habitar ou coabitar o solo do diretor. Ele propõe o espectador como codiretor, copiloto do *travelling*, acesso da grua, mestre da panorâmica, numa palavra, propõe o ativismo. O único compromisso que este cinema mantém é o mesmo que nos mantém no mundo (*In der Welt Sein*): a *apresentação* [grafia e grifo do autor]. (FERREIRA, 1986, p. 255)

Sobre o período histórico no qual o longa foi feito, Tonacci comenta na entrevista (*Contracampo*, 2005) a vontade de provocar usando a linguagem cinematográfica. Para o diretor, a ditadura militar incentivava uma reação artística.

Mas você sabe de uma coisa, eu fico pensando assim... Os momentos, nos períodos mais difíceis, mais instáveis, são os períodos onde, pelo menos naquele momento para a gente, é quando você tem mais vontade de dizer alguma coisa. Nos períodos em que está tudo bem, digamos, em que você está feliz, que não tem que batalhar nada, quer dizer, batalhar nada não existe, mas quando você está muito equilibrado, aí vira.... Você precisa mexer a coisa para ter um pouco de turbulência, para poder existir de novo uma motivação. Então, no fundo, eu me provoco. (TONACCI In *Contracampo*, 2005)

Portanto, é através da sua fotografia impecável, que Tonacci esvazia o sentido das cenas. Provoca o espectador que espera ver um filme policial, porém, se depara com uma câmera que parodia a ação. E faz isso com enquadramentos perfeitos e bem iluminados. O incômodo visual transparece no exagero da ação: como quando o personagem Pereio, com máscara de macaco, se joga sobre a namorada tomando-a através de gestos repetidamente bruscos e animais. Ou, ainda, quando a trupe de bandidos, sátira de um grupo de *gangsters* típicos dos filmes norte-americanos, se estende comendo bananas ou espalhando lixo pela cena.

O longa de Andrea sem dúvida é o mais diferente entre os três escolhidos por essa pesquisa. Exatamente por apresentar uma fotografia clássica e cheia de referências

²² Informação disponível no “Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro”, escrito pelo pesquisador Antonio Leão da Silva Neto.

ao universo cinematográfico de Hollywood (RAMOS, 1997, p. 541). A ausência de uma provocação política mais explícita, como a encontrada em *Jardim das Espumas* (1970), não tira o mérito desse filme, pois ele enfrenta o contexto ditatorial da mesma maneira que os outros dois títulos. Rogério Sganzerla, Renato Laclette, Luiz Rosenberg Filho, Renaud Leenhardt, Andrea Tonacci e Tiago Veloso usam o seu cinema provocativo e cheio de experimentações para enfrentar a censura, a tortura e o governo militar através da resistência.

6. RELATÓRIO TÉCNICO – EXPERIÊNCIA DA MARGINALIDADE

O presente trabalho aborda e procura entender como a fotografia do cinema marginal foi desenvolvida. Para tanto, foi possível realizar três entrevistas com realizadores marginais do período: Renaud Leenhardt, Luiz Rosenberg e Renato Laclette. Todos esses encontros aconteceram no Rio de Janeiro e tiveram, tanto seu áudio, quanto suas imagens registradas.

Uma vez que o exercício fílmico já tinha começado ao ligar a câmera, a pesquisa decidiu por editar uma parte do material produzido. Dessa forma, o resultado obtido procura compor com o trabalho teórico. Esteticamente, o olhar da câmera procurou aproveitar os recursos oferecidos por cada um dos ambientes filmados. Se o local oferecia luz natural, ou foi necessário acender um abajur, já que a pesquisa não dispunha de refletores, ou quando não existia nenhum recurso para a iluminação, todas essas situações foram assumidas e estão presentes no curta.

Portanto, cada uma das gravações apresenta uma luz, um enquadramento e também um som diferente. Ao assumir e usar essas diferenças dentro do filme, a pesquisa procura encontrar o seu próprio olhar experimental dentro do trabalho. Ainda que o resultado não seja um filme marginal, por uma questão de não pertencerem ao mesmo tempo histórico, o curta-metragem quer acompanhar as falas dos entrevistados e se colocar como um trabalho, em alguma medida subversivo.

Bem como a geração marginal, o filme foi um trabalho desenvolvido de maneira coletiva: com dois câmeras/ fotógrafos: Edgenio Bueno e Milton Lopes. Com imagens de apoio feitas por Isaac Aragão. Sua edição e montagem é de autoria de Jean Costa. O roteiro, concepção e direção são da autora dessa pesquisa.

Quanto aos aspectos técnicos, as entrevistas foram registradas com uma câmera fotográfica profissional Canon, modelo T3i. A lente usada nas gravações foi uma 18-55mm. Em dois dos encontros, com Laclette e Rosenberg, o som foi capturado com um gravador Tascam. Na entrevista com Renaud, o som captado foi o da câmera.

A primeira delas foi com o fotógrafo franco brasileiro Renaud Leenhardt, responsável pela luz e pela câmera de alguns dos filmes de Luiz Rosenberg. Seu primeiro filme nessa função foi justamente *O Jardim das Espumas* (1970), analisado por esta pesquisa. O desafio, durante esse diálogo, foi lidar com um ambiente repleto de poluição

sonora. A entrevista aconteceu na casa da pesquisadora, no Flamengo, na tarde do dia 18 de dezembro de 2014. A transcrição do material obtido está no Anexo II – Entrevista número 3. As filmagens foram feitas por Edgenio Bueno.

O segundo encontro aconteceu, no dia 7 de julho de 2015, com o diretor Luiz Rosemberg, em seu apartamento na Lagoa Rodrigo de Freitas. Nessa entrevista, especificamente, a pesquisadora e o câmera Milton Lopes encontraram uma grande dificuldade para lidar com a ausência de luz. Com um enquadramento completamente inusitado, com o entrevistado quase na penumbra, foi possível dialogar sobre afeto, sobre política ditatorial e sobre o avanço da televisão na vida dos cidadãos comuns. Rosemberg é arista plástico e cineasta e foi responsável pela direção do longa *Jardim das Espumas*, bem como *A\$untina das Américas* (1976). A transcrição desse material pode ser encontrada no Anexo II – Entrevista número 2.

A terceira conversa aconteceu com o fotógrafo Renato Laclette, no dia 28 de julho de 2015, na casa do profissional, no Leblon. Renato desenvolveu uma parceria com o diretor experimental Júlio Bressane e participou da fotografia de muitos dos seus longas. É responsável pela fotografia de alguns dos trabalhos desenvolvidos pela produtora BELAIR, entre eles, *Copacabana Mon Amour* (1970). Nesse encontro o problema aconteceu com o enquadramento da situação e com a presença da cachorrinha do fotógrafo. Esses pontos foram incorporados ao processo do curta. A transcrição da conversa pode ser lida no Anexo II – Entrevista número 1. Esse bate papo também foi filmado por Milton Lopes.

Outro ponto importante é quanto o uso das imagens de arquivo. A pesquisa não dispõe de autorização para o uso de nenhuma delas, entretanto, o curta se comporta como um exercício acadêmico e o uso dessas imagens funciona como uma citação. Não é objetivo desse trabalho desenvolver qualquer tipo de ganho monetário com tais imagens.

O filme se comporta como um exercício pertencente ao trabalho teórico. Sua realização tem por objetivo colaborar na reflexão teórica e funciona como um meio de colocar em prática aquilo que a pesquisa encontrou ao longo dessa trajetória.

O curta se concentra na figura do diretor Luiz Rosemberg Filho, por ele sintetizar em seu discurso a importância do afeto para o Cinema Marginal. Esse recorte foi escolhido a partir da percepção do valor dado às relações humanas e ao trabalho coletivo

pelos realizadores experimentais. Porém, os fotógrafos aparecem, bem como cenas dos três filmes analisados.

Ao assumir as questões que denunciam problemas, tais como a ausência de iluminação ou, a dificuldade de encontrar um ambiente silencioso, o presente trabalho se assume o contexto no qual ele foi feito. Com poucos recursos financeiros e práticos, dentro de uma busca acadêmica, pelo prazer de experimentar com a câmera: o curta-metragem sobre os personagens da fotografia do cinema marginal concretiza um dos principais pontos destacados nesse trabalho: a linguagem cinematográfica existe para resistir ao cotidiano através da experimentação.

Link visualização: <https://vimeo.com/175143729>

7. CONCLUSÃO

Depois de percorrer o caminho traçado durante 2 anos e meio de pesquisa é preciso retomar a pergunta inicial para apontar uma possível conclusão. Portanto, apresento a questão que motivou este estudo: a experimentação proposta pela geração marginal, através da fotografia dos filmes produzidos entre os anos 60 e 70, foi capaz de expressar um determinado posicionamento político frente ao contexto de repressão? Contexto este gerado pelo golpe de 1964, no qual os militares assumiram o governo brasileiro por 20 anos, restringindo liberdades civis e anulando garantias constitucionais.

O período no qual desenvolvi essa pesquisa também foi o momento em que mais questioneei a escolha dessa pergunta. Uma vez que quase nenhum autor trata sobre a questão da fotografia nessa manifestação cinematográfica, estudar esse aspecto necessitou de muito mais leitura sobre os conceitos da fotografia clássica. Além de uma extensa investigação sobre a vida profissional e as influências assumidas pelos fotógrafos de cada um dos longas analisados.

Porém encontrei mais dificuldade no ponto no qual afirmo existir um paralelo político entre as produções marginais e o contexto ditatorial brasileiro. Os filmes e cineastas estudados nem sempre usaram suas produções para levantar bandeiras, como a geração cinemanovista fez. O Cinema Marginal sequer configura-se como um movimento. Suas produções foram múltiplas e tinham como objetivo experimentar a linguagem cinematográfica.

A procura pelos realizadores desse período, através das entrevistas mostradas nesse trabalho, se deu para tentar entender, antes de mais nada, como eles conseguiram se desenvolver criativamente durante anos de chumbo do governo militar. Ainda que os fotógrafos Renaud Leenhardt e Renato Laclette tenham afirmado que não realizaram um trabalho engajado politicamente, ambos viveram os anos 60 e 70, e, ao se lembrarem do contexto no qual estavam inseridos, observaram seus filmes como manifestações artísticas capazes de romper paradigmas e tabus.

Com isso, a investigação precisava entender o vocabulário fílmico e o começo da relação entre público e cinema. Uma vez que, os filmes aqui estudados procuram experimentar e romper com a lógica percebida entre espectador e filme.

Por isso, ao entender mais sobre a construção da linguagem do cinema clássico, estava descobrindo como o público aprendeu a se relacionar com o cinema, entendido como padrão. Ao estudar os aspectos técnicos da fotografia, como escolher a luz e a posição da câmera para gravar uma cena, estava percebendo que cada uma dessas escolhas apresentava um significado que deveria refletir o ponto de vista do diretor e do fotógrafo.

E quando voltei a pesquisa para o cenário brasileiro e procurei estabelecer uma linha histórica sobre fotógrafos e produções, tomei contato com a transformação pela qual o cinema nacional passou. Como os profissionais trabalharam com o contexto social e como isso representava um cinema que agia e reagia à história do próprio país. Dessa forma, entendi que era necessário chegar até o Cinema Novo e observá-lo com olhar atento, pois foi a partir dele que as experimentações entre fotografia e política ficaram explícitas. Podemos ver isso por exemplo na procura pela luz dura do sertão, capaz de mostrar o cenário da região de maneira a levar o espectador a vagar com os personagens pelas paisagens áridas.

Nesse ponto, quando passe a pesquisar mais sobre o período do golpe de 1964 e a institucionalização do AI-5, que procurei perceber o que levou um grupo de cinéfilos a ver no cinema um meio de expressão. Foi exatamente no momento em que me vi mais questionada quanto à proposta deste trabalho que entendi a importância dos filmes aqui pesquisados. As produções experimentais, pertencentes ao dito Cinema Marginal são atos de resistência a um contexto marcado pela opressão e violência.

O longa *Copacabana Mon Amour*, segundo seu fotógrafo, Renato Laclette, é um hino a tudo o que é marginal. Pois fala sobre religiosidade, prostituição, sexo, relações homo afetivas em uma época em que todos esses assuntos eram considerados tabus. Os personagens vagam pelo bairro da zona sul carioca e pelos morros do Rio de Janeiro improvisando suas ações para uma câmera que registra as provocações. A subversão é vista através do deboche e do escárnio.

Já o filme *O Jardim das Espumas* apresenta um registro que caminha entre o mundo cinemanovista e o universo experimental. A sua bandeira é política, contudo, os recursos para abordar a questão ditatorial passam pelo uso do dilaceramento e da violência. Longos planos de tortura, nos quais a câmera está próxima aos personagens, transportam o espectador para esse jardim dominado pelo medo e pela dor.

O terceiro trabalho, *Bang-Bang*, não violenta os sentidos de seu público, mas subverte a função da boa fotografia ao colocar na tela sequências desconexas e sem sentido aparente. A composição da cena e sua iluminação são impecáveis, entretanto, o objetivo aqui não é contar uma história Hollywoodiana. Ao contrário, é mostrar que o poder de criação e experimentação pode ser expressado através da fotografia, mesmo durante uma ditadura.

E, enfim, após percorrer esse caminho, conclui que o Cinema Marginal foi um cinema de resistência. As ideias percebidas nos três longas estudados, são críticas severas ao regime político representadas à partir de provocações, deboches, gritos de socorro, berros de horror, gemidos de afeto. E, ao fazer isso, cineastas e fotógrafos estavam comunicando à ditadura militar aos seus opressores que o poder de criação não poderia ser silenciado jamais. Através do avacalho e da subversão da linguagem, os cineastas marginais produziram, experimentaram e resistiram.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNADET, J. *O cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.

CANUTO, R. (org.) *Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

COELHO, F. & COHN, S. (org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

COELHO, R. & BETTIM, P. (org.). *Luiz Rosemberg Filho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

DA-RIN, S. *Ao encontro de uma finalidade social* In *Espelho Partido*, tradições e transformações do documentário. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2006.

FERREIRA, J. *Andrea Tonacci: o guaraná dos guaranis* In *Cinema de invenção*. São Paulo: Ed. Limiar, 2000.

GALVÃO, M. & BERNADET, J. *As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico* In *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora brasiliense, 1983.

GUNNING, T. *Cinema e História: “Fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema*, In XAVIER, Ismail. (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

MACHADO, R. *A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura* In AMORIN, L & FALCONE, F. (org.) *Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

MOTTA, N. *A primavera do dragão, a juventude de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

MOURA, E. *50 anos luz, câmera e ação*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

PUPPO, E. e HADDAD, V. (org.). *Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras-- Filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

RAMOS, F. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação no seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, G. *Orgia ou o home que deu cria* In Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-74). São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

RAMOS, F & MIRANDA, L. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac 2000.

ROCHA, G. *Revolução no Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

_____. *Cartas ao Mundo*. BENTES, Ivana, (org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA NETO, A. *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993;

_____. *A decupagem clássica* In O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

SITES

CAETANO, D. et al. Entrevista com Andrea Tonacci. Revista Contracampo de Cinema. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm>> acessado em 17/07/2016

COMPANHIA CINEMATOGRAFICA CINÉDIA. Ficha de produção *Limite*. Disponível em < <http://www.cinedia.com.br/Limite.html> > acessado em 21/01/2016

COMPANHIA CINEMATOGRAFICA MARISTELA. Histórico da produtora. Disponível em <<http://www.maristela filmes.com.br/>> acessado em 21/01/2016

COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ. Histórico da produtora. Disponível em <<http://www.veracruzcinema.com.br/>> acessado em 21/01/2016

COMPANHIA CINEMATOGRAFICA ATLANTIDA. Histórico da produtora. Disponível em < <http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/index.htm>> acessado em 21/01/2016

LIMA, V. O home que fotografou Deus e o Diabo: depoimento [2002]. Recife: *Revista Continente*. Entrevista concedida a Camilo Soares. Disponível em <<http://www.revistacontinente.com.br/secoes/artes-visuais/975-a-contentente/revista/fotografia/18331-O-homem-que-fotografou-Deus-e-o-Diabo.html>> acessado em 03/02/2016

ROCHA, F. Ivan Cardoso e Torquato Nosferatu: O Super 8 Terrir na Marginalia 70. Disponível em <<http://www.rua.ufscar.br/ivan-cardoso-e-torquato-nosferatu-o-super-8-terrir-na-marginalia-70/>> acessado em 08/07/2016

9. FILMOGRAFIA

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Fotografia: Edgar Brasil. Rio de Janeiro: Cinédia, 1931 [produção]. 1 filme (120 min), película, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YHtp1uwYiaE>

GANGA Bruta. Direção: Humberto Mauro. Fotografia: Edgar Brasil. Rio de Janeiro: Cinédia, 1933 [produção]. 1 filme (82 min). película, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-UHfXmVt1Jk>

MATAR ou morrer. Direção: Fred Zinnemann. Estados Unidos da América: Produção: Criterion, Republic, United Artists, 1952. [produção]. 1 DVD (84 min), película, p&b. Título original: High Noon.

MATAR ou correr. Direção: Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida, 1954 [produção]. 1 filme (87 min), película, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p5McNUHEfeA>

NA Senda de um crime. Direção: Flaminio Bollini Cerri. São Paulo: Produção: Pio Piccinini, 1954 [produção]. 1 DVD (66 min), película, p&b.

O cangaceiro. Direção: Lima Barreto. São Paulo: Produção: Cid Leite da Silva, 1953 [produção]. 1 filme (105 min), película, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oOumq-kWf-Y>

ROMA cidade aberta. Direção: Roberto Rossellini. Itália: Produção: Roberto Rossellini, 1945 [produção]. 1 filme (105 min), película, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5GQVVsnJWk>

RIO 40° Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Produção: Mário Barroso, 1955 [produção]. 1 filme (100 min), película, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mutKYwMc-Jg>

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Alagoas: Produção: Herbert Richers, 1963 [produção]. 1 filme (103 min), película, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eSJe5Om17m4>

CINCO vezes favela. Direção: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman. Rio de Janeiro: CPC, 1962 [produção]. 1 filme (92 min), película, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JTcisAwgMM8>

PÁTIO. Direção: Glauber Rocha. Bahia: Fotógrafos: José Ribamar de Almeida e Luiz Paulino dos Santos, 1959 [produção]. 1 filme (11 min), película, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P-Q3Dyn4r3s>

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Bahia: Produção: Rex Schindler, Braga Neto, 1959 [produção]. 1 filme (74 min), 35mm, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=18z3Ppo9lSw>

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Produção: Luiz Augusto Mendes, 1964 [produção]. 1 filme (125 min), 35mm, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mS81fFWbJCY>

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm, p&b Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0B2DVUpCycU>.

CÂNCER. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro/Roma: Mapa Produções Cinematográficas, 1968/1972 [produção/lançamento]. 1 filme (86 min), 16mm, p&b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_j4KOiSsxbk

DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa produções Cinematográficas, 1969 [produção]. 1 filme (95 min), 35mm, colorido. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xx_QFips7Ow

OS guarda-chuvas do amor. Direção: Jacques Démy. França: Produção: Mag Bodard, 1964 [produção]. 1 filme (87 min), 35mm, colorido. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EAMi_cE86lA

8 1/2 . Direção: Federico Fellini. Itália/França: Produção: Angelo Rizzoli, 1963 [produção]. 1 filme (138 min), 35mm, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z0JFekqHRAQ>

A margem. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Produção: Ozualdo Candeias, Virgílio Roveda, Otávio Fernandes, Cleuza Rillo, Antônio Alves Cury, Michael Saddi, 1967 [produção]. 1 DVD filme (96 min), película, p&b.

O bandido da luz vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. São Paulo: Produção: Rogério Sganzerla, 1968 [produção]. 1 filme (92 min), película, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pSbBA4OiqBc>

A mulher de todos. Direção: Rogério Sganzerla. São Paulo: Produção: Alfredo Palácios, 1969 [produção]. 1 filme (93 min), película, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u3fCgzyMleo>

SEM essa aranha. Direção: Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Belair Produtora, 1970 [produção]. 1 filme (92 min), película, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u3fCgzyMleo>

COPACABANA mon amour. Direção: Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Belair Produtora, 1970 [produção]. 1 filme (85 min), película, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yRfHVESlo-s>

CARNAVAL na lama. Direção: Rogério Sganzerla, Rio de Janeiro/Londres: Belair Produtora, 1970 [produção]. Obra inacabada, p&b. Trecho disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=241&v=HRb4eooq33s

BARÃO olavo, o horrível. Direção: Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Belair Produtora, 1970 [produção]. 1 filme (61 min), película, p&b. Cópia da Cinemateca do MAM.

A família do barulho. Direção: Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Belair Produtora, 1970 [produção]. 1 filme (60 min), película, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N8hV8I05aZY>

CUIDADO madame. Direção: Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Belair Produtora, 1970 [produção]. 1 filme (59 min), película, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dxjtWD8mI4U>

A miss e o dinossauro. Direção: criação coletiva. Rio de Janeiro/Londres: Belair Produtora, 1970 [produção]. Obra inacabada, Super-8, colorido.

JARDIM das espumas. Direção Luiz Rosemberg Filho. Rio de Janeiro: Fotografia: Renaud Leenhard, 1970 [produção]. 1 filme (147 min), 35mm, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uBppQK8n2wc>

IMAGENS. Direção Luiz Rosemberg Filho. Rio de Janeiro: Luiz Rosemberg, 1972 [produção]. 1 filme (68 min), 16mm, p&b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XKeBV_psT-I

A\$UNTINA das amérikas. Direção Luiz Rosenberg Filho. Rio de Janeiro: Luiz Rosenberg, 1975 [produção]. 1 filme (97 min), 16mm, colorido. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WjkDGr_6Stw

CRÔNICAS de um industrial. Direção Luiz Rosenberg Filho. Rio de Janeiro: Luiz Rosenberg, 1978 [produção]. 1 filme (87 min), 35mm, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7UMmIzBNevQ>

NOSFERATU no brasil. Direção: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: Ivan Cardoso, 1971 [produção]. 1 filme (27 min). Super-8, p&b. Disponível em: <https://vimeo.com/55324768>

BANG bang. Direção: Andrea Tonacci. Belo Horizonte: Produção: Nelson Alfredo Aguilar, 1971 [produção]. 1 filme (93 min). 35mm, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NaVnuFdtgWM>

BLABLABLÁ. Direção: Andrea Tonacci. Belo Horizonte: Produção: Andrea Tonacci, 1968 [produção]. 1 filme (26 min). 35mm, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3nvWns4-SUs>

ANEXO I - IMAGENS



Figura 1 – *Limite* (1931) – Mário Peixoto. Fotógrafo: Edgar Brasil.



Figura 2 – *Limite* (1931) – Mário Peixoto. Fotógrafo: Edgar Brasil



Figura 3 – *Matar ou Correr* (1952) – Carlos Manga. Fotógrafo: Amleto Daissé.



Figura 4 – *Na senda de um crime* (1954) - Flaminio Bollini Cerri. Fotógrafo: Chick Fowle.



Figura 5 – *Rio 40°* (1955) – Nelson Pereira dos Santos. Fotógrafo: Hélio Silva.



Figura 6 – *Vidas Secas* (1963) – Nelson Pereira dos Santos. Fotógrafo: Luíz Carlos Barreto



Figura 7 – *Cinco vezes Favela* – (1962) – Episódio *Couro de gato* - Joaquim Pedro de Andrade. Fotógrafo: Mario Carneiro.



Figura 8 – *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) – Glauber Rocha. Fotógrafo: Valdemar Lima.



Figura 9 – *Terra em Transe* (1967) – Glauber Rocha. Fotógrafo: Luis Carlos Barreto/ Dib Lutfi



Figura 10 – *Terra em Transe* (1967) – Glauber Rocha. . Fotógrafo: Luis Carlos Barreto/ Dib Lutfi



Figura 11 – *O bandido da luz vermelha* (1968) – Rogério Sganzerla. Fotógrafo: Carlos Ebert.



Figura 12 – *A margem* (1968) – Ozualdo Candeias. Fotógrafo: Belarmindo Mancchini.



Figura 13 – *Copacabana Mon Amour* (1970) – Rogério Sganzerla. Fotógrafo: Renato Laclette.



Figura 14 – *Sem essa aranha* (1970) – Rogério Sganzerla. Fotógrafo: José Antonio Ventura.



Figura 15 – *Barão Olavo, o horrível* (1970) – Júlio Bressane. Fotógrafo: Renato Laclette.



Figura 16 – *Cuidado Madame* (1970) – Júlio Bressane. Fotógrafo: José Antonio Ventura.



Figura 17 - *A Família do Barulho* (1970) – Júlio Bressane. Fotógrafo: Renato Laclette



Figura 18 – *O Jardim das Espumas* (1970) – Luiz Rosemberg Filho. Fotógrafo: Renaud Leenhardt.



Figura 19 – *Bang-Bang* (1970) – Andrea Tonacci. Fotógrafo: Tiago Veloso.

ANEXO II – Entrevista n° 1

Transcrição da entrevista do fotógrafo Renato Laclette, concedida a essa pesquisa no dia 28 de julho de 2015. A conversa aconteceu na casa de Renato e contou com algumas intervenções externas como a presença da cachorra do personagem. O bate papo durou aproximadamente uma hora e meia, contudo, as partes com intervenção externa e eventual questão pessoal, não ligadas a essa pesquisa, foram omitidos da transcrição. Cabendo a entrevistadora assumir esses cortes. O modo de falar de Laclette foi preservado de maneira literal, por isso há muitas marcas de oralidade na transcrição.

O texto grafado em negrito corresponde à fala da pesquisadora, o texto sem essa marcação está na voz de Renato.

É o seguinte, eu já pesquisei bastante sobre a sua trajetória, mas eu gostaria de saber como começou na fotografia. Ah bom, fotografia é o seguinte, minha mãe era botânica e gostava muito de fotografia, aí, no Jardim Botânico, tinha um alemão que ele fazia fotografia, inclusive era umas chapas de vidro. Ele tinha um assistente que era um pretinho lá e eu via o jeito que ele ampliava as fotos e disse ‘Mas como é que você faz isso?’. Porque ele não fazia aqueles testes, não sei se você já viu, fazer aqueles testes de tempo, ele não fazia isso. Ele simplesmente mexia lá, ajeitava o diafragma, *tum*, acendia, apagava e dava certo. Eu ficava maluco, como é que esse cara consegue fazer um troço desse né. Aí eu perguntei para ele, ‘Como é que você faz?’, aí ele disse assim, ‘Bom, primeiro eu boto o negativo lá, papel branco, ainda não é o exposto, o sensível, para focar né, aí focava’, aí disse assim, ‘Primeiro eu vou fechando o diafragma até sentir que cria um volume, aí eu digo ‘Como é o diafragma certo?’, ele continuou, ‘Aí eu faço o seguinte, eu troco, eu boto o papel sensível num filtro vermelho, tiro o filtro, apago, aí acendo e fico olhando para o branco, a hora que dá tipo uma inversão na vista eu apago, *ta* no tempo certo’. E assim eu aprendi e fiz. Na minha primeira opção eu estudei Física, comecei na PUC, aí depois eu me desentendi lá e consegui um estágio no JB, aí foi até... Eu fiz esse estágio com uma Leiquinha que era do Alberto Dines. **Caraca.** É, uma 3c, uma câmera difícilíssima de usar, aí eu fiz o estágio todo com essa câmera. Quando eu estava para me profissionalizar, **Como fotojornalista?** É, abriu a Física em Brasília e eu tinha um contato, eu fiz esse contato e viajei para lá com bolsa. Aí estudei feito um desgraçado para recuperar o ano que eu fiquei parado, quando eu terminei, fecharam o curso de Física

e proibiram meus professores de ensinar durante 10 anos no Brasil, podiam ensinar nos Estados Unidos, mas aqui não. **Isso foi em?** 66 por aí, aí eu digo ‘Ah, pô, eu não queria ir para o exterior...’ Depois é o seguinte, era o tempo do Governo Militar Global, eu fiquei achando que se eu fosse para a França seria, ‘O Renato foi para lá, é para lá que eles foram’, risos. Entrei numa *noia* desse tipo também entende? E já estava cansado de começar, recomeçar e levar paulada. Aí eu digo ‘Bom, o que eu sei fazer?’ Fotografia. Aí entrei, comecei como assistente de câmera, carregando tripé, depois carregando chassi, depois fazendo o foco. Eu fiz o foco para *O Beato*, por exemplo. A passeata dos 100 mil eu fiz o foco para ele²³ e a gente filmou. **Caraca.** É, interessante. Aí foi indo acabei que conheci o Bressane e o Sganzerla e a gente fez uma porção de filmes juntos, entendeu? Do Júlio então, eu fiz um montão. Depois a gente se desentendeu lá na época do *Gigante da América* e aí brigamos, o Rogério em solidariedade, se afastou também. **A trupe do Cinema Experimental/Marginal, qualquer que seja o nome que o crítico queira dar, ela é feita de afetos e paixões, Desafetos, brigas e é muito interessante observar isso.** É, mas enfim. E foi por acaso, por que *O Gigante da América* a gente filmou e nessa época eu morava no Leme. Aí encontrei com o Zezinho Sette na rua e ele disse assim ‘Pô o Júlio projetou ali no Meridian, porque você não foi lá? Projetou lá para o pessoal da Globo, não sei o quê’, Aí eu fiquei irritado. Ele estava me devendo, fui no sindicato e acionei ele. Risos, eu finalmente atrapalhei a vida dele já que ele estava me colocando para trás, eu fiquei irritado. Aí, bom, no final ficou um tempão esse processo, finalmente ele me ligou e disse ‘O que você quer? É o dinheiro?’ Eu digo, ‘Não, eu quero o que você me deve pô’. O advogado queria cobrar o dobro, isso ele não pagou não, pagou só o que devia. Mas o advogado já estava com medo também, enfim, era uma besteirada. Mas, enfim, aí foi isso, ficamos afastados um tempão. Depois o Rogério meio que se aproximou de novo, enfim, mas o Júlio, Júlio só depois quando precisou do depoimento, aí ele veio falar, mas também foi só isso e acabou. **Entendi.** Nada mais. **Entendi, bom Renato, porque esse tema me interessa tanto... E, aí talvez o Renaud já começou me desanimando muito e eu ainda me sinto insegura quando penso sobre isso. Mas é que pensando no contexto político que o Cinema Marginal – você se incomoda com esse termo ou não?** Não, nem, eu acho que para mim.... Não **faz diferença.** Não tem muita importância. **O Cinema Marginal começou a ser feito....** Esse termo o pessoal brigava porque foi o Glauber quem inventou meio que para desvalorizar entendeu? Tinha

²³ Não foram encontradas referências sobre esse diretor que trabalhou em conjunto com Renato.

uma competição muito grande entre o Glauber e, principalmente, o Rogério e o Júlio também né, porque os 2, os 3 tinham namorado a Helena. **É, tem isso! Talvez nem tenha sido a ideologia, apesar de muito importante.** Não tem nada a ver. **Tem a Helena no meio.** Só o negócio é a Helena. **Que é, né, é a dama do cinema brasileiro.** E o Glauber tinha um ciúme retroativo, uma coisa meio maluca, entendeu, bom, era isso. **Bom, quando eu vejo esses filmes feitos na época, *Bandido da Luz Vermelha* e depois de todas as produções da BELAIR, *O Sem essa aranha*, *Copacabana Mon Amour* e eu penso na fotografia, para mim essa fotografia tinha um sentido político, mesmo com a câmera não seja na mão, a luz não esteja tão cuidadosa quanto Nelson Pereira dos Santos, por exemplo.** Não tinha luz praticamente. **Não tinha como fazer.** Era uma luz que eu jogava no canto da parede assim, no ângulo, para eu ter um pouco de luz e mais nada, não tinha mais nada. **Você encara que existe, que eu posso pensar que existe algum tipo de colocação política com isso? De alguma forma você tentar falar sobre as coisas que estavam acontecendo naquela época.** A época não tinha muita luz né, então era um cinema com pouca luz né. Nesse sentido tinha. Tinha nesse sentido. Eu me lembro de uma vez eu falei isso, como se chama o menino que era filho do Dib, que morreu de overdose? Ai meu Deus, Rogério? Era neto do Assis Ribeiro. Ai, Rogério? Esqueci! Eu tinha até as anotações dele escritas e tal. Ai eu falei isso para ele, fazer um cinema com pouca luz, ele ficou irritadíssimo, porque ele queria usar muita luz e tal. Era assim, uma meta da fotografia com muitos recursos. Eu não estava nessa, eu queria fazer os filmes da melhor maneira possível com o mínimo de iluminação porque não havia recursos também. Era um cinema pobre na verdade. **Mas como foi fazer e porque fazer esse cinema? “Daquele jeito” tudo bem, por que, afinal, era o único jeito, mas por qual motivo fazer o cinema? Porque o cinema?** Não sei te responder direito. **Me responde da forma que você quiser.** É, eu não sei, porque o encontro entre o Júlio e o Rogério foi uma coisa muito forte naquela época, entendeu? E, ah, espera um instantinho, já me lembrei. Eu fazia fotografias para a porta de cinema, que antigamente um cartaz era feito, você tinha que fazer várias fotos iguais, algumas fotos de cena, para ser posto, arrumado, na porta do cinema. Não tinha um cartaz, entendeu? Eram fotos assim, uma coleção de fotos. E as fotos tinham que ser todas iguaizinhas e tal. Eu fiz isso para o Fernando Campos, para o Jabour, para o Davi Neves e o Davi uma vez me pediu para reproduzir umas fotos de um álbum do Tarzan. Ele era fascinado por histórias em quadrinho do Tarzan. Aí eu fiz essas reproduções e resolvi usar uma técnica que eu descobri por acaso, entendeu? Uma vez meu cunhado me pediu para reproduzir um

negativo quadrado, grande assim, de uma parenta dele. E o negativo estava super, super saturado, aí o que eu fiz? Eu peguei um papel horroroso, acho que um papel uruguaio, que, acho, que era bósnio, se não me engano, que só tinha cinza. Porque em época de crise eles não botavam muita prata no papel e o papel não dava preto, só cinza. Então, aquele negócio super saturado, com um papel que só tinha cinza deu uma textura de litografia. Uma coisa bem interessante. Aí resolvi tentar repetir esse troço no Tarzan. Aí o que eu fiz? Eu peguei um filme Plus X que era muito sensível no azul, iluminei com lâmpadas azuis e expus o filme e super revelei, aí repetindo a situação do filme ficar super contrastado e joguei naquele papel e, de novo, deu esse efeito. Aí o Davi ficou muito impressionado com isso, falou com o Júlio. O Júlio ia filmar *A Família do Barulho*, aliás ele já tinha começado com o Lauro Escorel, mas se desentenderam, e ele me chamou. **Por isso que é cofotografia?** É, é, na realidade eu fiz o filme praticamente inteiro. Ele fez um tiquinho do começo que não tem nada a ver. Nem vi o que ele fez. Então eu fiz. E ele arrumou um filme super sensível, era um ²⁴*Ferrania 300*, era o filme mais sensível da época. Aí a gente fez umas coisas estranhas do tipo a Helena Ignês vir do sol para dentro da casa e ela praticamente se materializar ao entrar. **Sim, eu assisti esse filme hoje de manhã de novo e eu fiquei impressionada. Eu adoro aquela cena que ela está na praia com o vestido e essa cena é usada várias vezes né. Todas as vezes que vocês filmaram vocês colocaram essa cena lá? Pelo menos é a essa impressão que eu tenho.** Foi a montagem que ele fez. **E a cena que ela entra e sai de casa...** Não é impressionante aquilo? **É! Eu penso ‘como é que eles conseguiram essa luz incrivelmente estourada? Que dia é esse no Rio de Janeiro?’.** Ah, ué, a luz estava para dentro de casa, então ela vinha do sol e ia se materializando ao entrar, entendeu? Na sombra, na luz ambiente, dentro de casa, é uma coisa impressionante, porque até a técnica da época dizia que você tinha de subir a luz interna para equilibrar com o exterior. **Para que tudo ficasse mais ou menos igual.** A gente resolveu que não ia equilibrar coisa nenhuma, entendeu? Ia desequilibrar na verdade. **Ia desequilibrar porque era o que dava para fazer ou porque aquilo era uma linguagem...?** Não, ali é a linguagem que o Júlio quis dar, entendeu? Mas como ele tinha visto aquela história das fotografias, ele mais ou menos tinha uma coisa na cabeça. E eu me impressionei muito porque ele pegou o álbum do pai

²⁴ Ferrania é uma marca italiana de películas para a atividade fotográfica e cinematográfica. Segundo Laclette, esse era o tipo mais sensível de filme da época. Tanto que cineastas como Federico Fellini só usavam essa marca para filmar. De acordo com dados fornecidos pela marca, quase todos os longas do diretor italiano foram feitos Ferrania, inclusive o clássico 8

general da Escola Militar e pediu para eu reproduzir. Eu reproduzi para ele. Aí eu digo ‘Pô, você vai colocar isso no filme?’ Ele disse, ‘Vou’. Eu achei aquilo muito corajoso, naquela época ele fazer isso, entendeu? **É, o filme, ele é uma grande provocação nesse sentido.** É, provocação. **Porque ele fala sobre família.** É, por causa disso que eles foram embora, porque o pai do Júlio avisou, ‘olha, tem um dossiê de vocês aí’. E o Rogério nervoso, na época do *Copacabana*, dizendo assim, ‘Eu posso ser preso por ter feito essas coisas, que não sei mais o quê’, Rogério estava em pânico já. **Como é que eles encaravam? Como é que vocês encaravam isso assim?** Ah, eu tinha feito a Fotografia, eu não achava nada de mais ter feito a Fotografia. Eu tinha costas quentes, a verdade é essa também. Eu tinha três tios Brigadeiros, ia ser um pouco difícil ser preso pela Fotografia, era um pouco demais, por causa da autoria da fotografia. **Não tinha nenhum sentido oculto... ?** Não, pelo menos não para mim. Era só muito inovador, a Fotografia, não tinha um sentido subversivo. Mas a novidade é sempre considerada uma coisa complicada. Naquela época tudo o que era novo era rejeitado pelo regime. **Mas quando vocês foram fazer *Copacabana Mon Amour* essa ideia do Rogério estar nervoso e tal, de alguma forma afetou a forma com que trabalhou a linguagem?** Não, isso foi no final, porque isso só apareceu quando a gente estava terminando já. **Até porque os filmes da Belair foram feitos assim, 5 meses, 5 filmes, algo assim.** É, uma coisa que... E ainda teve aquele Elyseu. **Uma coisa meio todo ao mesmo... *Os monstros do Babaloo!* Sim! *Os monstros...* E vamos combinar? Se aquele filme não tem nenhum sentido oculto eu vejo muita teoria da conspiração.** Risos, tem aquele, inclusive aquela história das goiabadas, lembra? Lembra que tinha uma coisa com goiabadas? Eu fiquei sabendo depois, é que a o Dom João, pai do Dom Joãozinho, desse aí, que é príncipe não sei do quê. **Dom João, aquele que veio para cá?** Não, não, o Dom João que era casado com a Teresa de Souza Campos. Enfim, é um dos herdeiros da Coroa. É o pai desse outro aí, do Dom Joãozinho, que existe por aí. E ele pegou a fortuna dele e aplicou em uma fábrica de goiabada. No filme, tem a história da goiabada. E quando eles puseram, não sei o que eles fizeram de errado na goiabada que quando as latas estavam no cais, deu uma fermentação que explodiu as latas de goiabada todas. Então a fortuna deles foi por água abaixo, junto com a goiabada, entende? Risos. Então o filme tem todo um.... **Diálogo?** É, em cima da goiabada. **Caramba, essa parte da goiabada é verídica!** Eu não sabia também, fiquei sabendo depois. Mas o Elyseu certamente sabe. **Elyseu sabia?** O Elyseu era muito bem informado nessa parte aí. **De alguma forma, você acredita que era uma maneira de afrontar, que não o regime, mas fazer o público querer sair do lugar,**

por exemplo. Isso sem dúvida. **As cenas de violência..., uma coisa que me incomoda, não num sentido pejorativo, mas me deixa, enquanto público, nervosa, são a violência e o sexo usados de uma forma violenta mesmo. O que perturba é que parece que a câmera acompanha aquela performance. É verdade. Parece que a gente está junto com aquilo.** Não foi fácil fazer essas coisas aí com o pessoal. O próprio Júlio, a Helena falava, não sei o que. Todo mundo foi muito além de si mesmo, entendeu? Com aqueles filmes. Incomodava de certa maneira até a pessoa fazer um filme. Não era muito fácil fazer os filmes. Depois, olhar é simples. Mas na hora que você está lá, fazendo aquelas loucuras todas, não é muito fácil. É meio complicado. O cara que faz o ditador dos *Monstros do Babaloo* era um carregador de caixa de cerveja, um quase mendigo, pô. **Caraca.** É, o Elyseu colocou ele ali para fazer e ele fez bem, o Badu. **Eu acho um máximo porque o nome dele na ficha técnica está como Badu.** Eu acho que a gente nem sabe se tinha outro sobrenome pra botar. **E era assim mesmo, uma coisa de produção entre amigos, de quem estava perto? É. Como era esse trabalho de performance dos atores? Como era pensar a câmera em relação a essas atuações que sem sempre eram profissionais e, as vezes, eram performáticas?** É, não sei, isso era complicado. Não sei se você se lembra na *Família do Barulho* tem uma hora que o Guará sai cantando.... Ela sai cantando pro fundo e depois vai saindo de foco. Ele sai de foco porque na verdade eu errei. Porque, normalmente, antes a gente trabalhava sempre com alguém fazendo o foco. Eu tinha que fazer tudo isso sozinho. O Dib fazia também, mas o Dib já tinha uma outra.... Já vinha de uma outra formação de *cameramen*. Diziam que, inclusive, ele fazia uns exercícios de Ioga para fazer a câmera né?! Risos. E, caramba, eu gosto muito do trabalho dele, é muito bom. E, as vezes, porque não tinha ensaio, o problema era esse. Você fazer o foco não tem nada. Mas o problema é que, se você não ensaia, aí, naquela hora, eu me atrapalhei. Invés de eu levar o foco para lá, eu trouxe para cá. **No Copacabana Mon Amour também acontece muito isso, quando as meninas estão no apartamento.** Mas ali é porque não tinha espaço. Não tinha espaço, nem afastamento para eu ter o foco muito legal. Então, o foco ficou mais ou menos. Fora isso, tinha uma lente. **Isso eu queria te perguntar, da onde veio essa ideia brilhante de usar uma lente anamórfica?** Isso foi o seguinte, o Rogério passou em um cara para alugar material de câmera e trouxe essa lente. Já tinha sido usada na Europa, não sei mais o quê e o Rogério cismou com aquilo. A lente era complicada de usar porque ela pesava um quilo de vidro e a câmera tinha um eixo que puxava tua vista para cima. Então, manter aquele negócio era um troço bem complicado..., fazer aquela câmera na mão, então...,

mas o que aquela lente aquela lente fazia? Ela comprimia a imagem, e, depois, na projeção, tinha uma outra lente que abria a fazia..., não era bem um CinemaScope²⁵, era um falso. Era um TotalScope que o Rogério curti porque eram os filmes de luta de Hong-Kong. Ele sempre falava dessa história. Mas ele inventou a história de que aquela lente tinha sido usada no 8 ½, que não é verdade, entendeu? Ele vendida essa história aí que ele tirou lá da cabeça dele. **Rogério já era em si meio performático, vivendo nesse meio de atuação, imagino que fosse mais ainda.** Totalmente, ele inventava coisas assim desse tipo. E ele ficava ‘não, mas essa lente’, porque as vezes ele conseguia, por exemplo, no *Rei do Baralho*, a gente filmou, a gente reabriu a Cinédia. E nós usamos os refletores que o Orson Wells trouxe para cá. Aí pô, o Rogério cada hora aparecia com um negócio assim para usar, material diferente. A gente, uma vez, arrumou uma câmera de 16mm que gravava na pista lateral do magnético, entendeu? Uma *Auricon 16*, filmamos à beça naquele negócio. E outra vez, a gente foi com um *blimp* de som pesadíssimo. Fomos até Vila Kenedy pra filmar uma das que ainda era viva, uma das mulheres de Noel Rosa. Fomos entrevistar ela lá em Vila Kenedy, que é depois de Caxias. Eu e Rogério, sozinhos, mais ninguém. Um *blimpasso*, entendeu? Filmamos em 35mm, som direto. **Caraca e cadê esse material?** Isso foi usado por Noel, pelo Noel, alguma coisa assim. Ele fez um documentário e usou esse material. Eu tive uma relação muito maluca com o Rogério. De vez em quando ele aparecia para me chamar para filmar em 16mm um japonês do Seicho-No-Ie, aí a gente ia numa casa de umas pessoas estranhíssimas e ele ficava, assim, fazia perguntas e ficava HAHAAHA. Ai todo mundo HAHAAHA. Risos, mas enfim, aí a gente filmava esse negócio, as pessoas botavam um dinheiro em cima de um móvel. Aí quando chegava o final do negócio, pegavam um pouco e davam para gente. Risos. E botavam no bolso o resto. Ganhava para filmar umas coisas lá para esse japonês e ele depois escrevia assim num quadro negro ‘a mente não existe’. Risos. **E experimentando toda essa linguagem?** Ah não, aí era bom para ganhar um trocado, era uma coisa bem, um serviço. Tipo um serviço de encomenda. Agora eu e o Rogério fazendo essas loucuras é que é uma coisa muito doida. **Imagino. Eu fico imaginando mesmo o Rogério fazendo uma coisa dessa bem encomenda.... Dava para dar um toque bem sinestésico a isso**

²⁵ CinemaScope foi uma tecnologia criada, em 1953, dentro da indústria hollywoodiana, representada pela da Twentieth Century Fox. Consistia em usar lentes anamórficas para criar imagens mais largas em relação ao padrão visto até então. A proporção teria saltado de 1.37:1 para 2.66:1. Esse modo de filmar foi muito comum no final da década de 1950 e começo da década de 1960, para a realização de filmes widescreen. Informações disponíveis em:

né? Risos, é muito maluco. **E, assim, não sei muito bem, porque eu entendo, o que eu queria realmente sentir mesmo é essa experiência de fazer esses filmes. Porque o que mais me impactou no 1º filme, porque *Bandido da luz vermelha* é muito hollywoodiano perto de todos os outros. A *Mulher de todos* também é. É sim, super hollywoodiano.** Mas o Rogério tinha uma obsessão de luz direta ‘eu gosto de luz direta’. ‘Não quero essa luz para o alto, não é documentário’. Mas acontece que a luz direta, ele não tinha dinheiro para alugar material de luz então.... **Não podia ser luz direta.** Não podia ser luz direta não. **Mas ele queria uma luz direta por uma questão de...?** Estética, ele citava sempre *O Bandido*, *A Mulher de todos* e tal. **Mas também foram outras propostas e, eles ainda, aparentemente, dava para perceber, que eles tinham grana ali. Exatamente. Para bancar isso. Mas não adianta, os dois filmes que mais impactaram de imediato quando eu assisti foram *Copacabana Mon Amour* e *Sem essa aranha*. Sem essa aranha não fui eu, foi o Venturinha. Mas o *Copacabana Mon Amour*, é chato falar isso ainda em 2015, mas, primeiro, ele tem a Helena Ignez e a Lemmertz em cenas tórridas. Aí tem o Paulo Vilhaça e o Guará em cenas tórridas. Ai o filme, ele passa do preto e branco para o colorido de alguma forma. Como foi fazer tudo isso? Porque e não consigo imaginar a gente fazendo isso hoje. Risos, o mais incrível foi fazer, foi sair atrás dos marinheiros na Avenida Atlântica, entendeu? **Eles eram brasileiros ou eram norte-americanos?** Eram americanos, eram marinheiros norte-americanos que estavam aqui. E o Guará, com aquela faca, dizendo ‘American friend, money’, correndo atrás dos caras e a câmera acompanhando aquilo. Aí como eles viram que era cinema, eles não ligaram muito. **Mas colocar uma câmera a rua em 1970...?** Era uma loucura. **Em Copacabana, com a Helena desfilando lépida e faceira.** É, e ali na Prado Junior ela encosta num carro de polícia, você se lembra disso? **Vocês fizeram aquela cena assim? Vamos lá....** Ela chegou lá e fez, é ela que resolveu fazer aquilo e eu fui atrás, entendeu? Ela sabia porque fazia parte do roteiro. Só quem sabia do roteiro era a Helena, eram os atores e o Rogério. Ele não passava nada do roteiro para mim, era tudo improvisado. **Então você realmente, a câmera tinha que acompanhar....** Eu tinha que inventar ali, risos. **Tanto que na *Família do Barulho* tem um diálogo que, de repente, a câmera está na Helena aí a câmera vai indo de cabeça em cabeça.** É, é, é. **Porque isso?** É, não tem nenhuma.... **Não tinha nenhuma orientação técnica?** Não tinha nenhuma orientação. E o Júlio, uma vez, ainda falava assim ‘Você fez um movimento de câmera que eu não te mandei fazer’, risos. Tipo, se você se dá tanta liberdade, eu também me dou. Então, eu fazia algumas coisas, assim, enlouquecidamente.**

Entendi. Na *Família do Barulho* o filme me lembra muito um álbum de família e as cenas parecem compostas como quadros. É verdade. Foi tripé? Não, tudo na mão. Foi tudo na mão. *Copacabana Mon Amour* dá para sentir que a câmera acompanha toda a ação. Todos os filmes são na mão. *Os Monstros do Babaloo* também? Também. Teve uma cena que o Badu corre atrás do filho para bater, a câmera corre atrás enlouquecida. E é difícil fazer, manter o enquadramento naquela.... Por exemplo, no *Copacabana* a cena da galeria Alasca, quando a LÍlian está chegando, é um plano-sequência que vai toda vida. A LÍlian e o menino, esquece. Os dois vão lá para a Avenida Atlântida, eu atravesso atrás deles. Quando eu cheguei lá, o peso da câmera já tinha ficado tão forte que a câmera puxou assim e eu não enxergava mais pelo visor. Tive que enquadrar por fora. Não dava mais para filmar por aqui [aponta visor imaginário]. A câmera tinha pesado muito, entendeu? **Mas é linguagem!** É, mas não. Eu enquadrei por fora com o outro olho igual. **Funcionou.** Funcionou porque era aquela lente super. **Ah, a lente anamórfica.** É, aquela lente é incrível, muito legal. **E você acha que, de alguma forma, essa fotografia....** Outra coisa é você colocar uma lente anamórfica dentro da favela. Era uma loucura. **Era isso que também me chamou a atenção. Como é que era, além de trabalhar com os atores, trabalhar com quem não era ator e estava ali como figurante de passagem.** Tudo improvisado, tudo. É impressionante, a cena que os caras estão batendo e o cara vai lá e beija o músico, aquilo foi tudo no.... **A câmera vira.** Risos, risos. **E a câmera volta de novo e eu só pensando ‘meu deus, como eles fizeram isso?!’.** Tudo bem entender como fizeram.... Não, porque aí eu não sabia mais o que fazer, entendeu? Uma loucura total né? Aí eu entortei também a câmera. Já que está tudo torto, dá aquela entortadinha a mais, risos. **Como foi fazer na favela?** Ah, foi tranquilo. O pessoal tratou a gente muito bem, não teve problema algum. **O cinema podia transitar?** Não, a gente entrou. Simplesmente entramos. Não se chegou lá, não teve ninguém da produção que foi lá. A gente chegou e fez. **Até porque a produção eram vocês mesmos.** Era a gente mesmo, era aquela loucura, risos. O Guará as vezes ajudava. Como eu ficava cansado depois de fazer alguma coisa, eu deixava a câmera com ele para poder descansar um pouco, entendeu? Aí ele me ajudava nesse sentido. **Ele era seu assistente de câmera, de luz, de som, direção..., e as vezes atuava para quebrar um galho.** Risos, é, ator também. Ele é ótimo. O Guará é uma figura maravilhosa. E o Rogério, tem uma outra coisa, aquela figura do Guará, aquela camisetinha.... Umas semanas antes a gente tinha andado por Copacabana conversando, sabe. E estar andando com o Rogério me fazia ver figuras à margem, que normalmente eu não enxergava, entendeu? Não é que ele chamasse a

atenção, as figuras se materializavam de certa maneira, sabe. **Era como se ele te desse um olhar marginal.** Era como se ele tivesse uma espécie de catalisador dor marginais. Uma coisa impressionante. Eu lembro que isso me marcou muito. Eu, andando com ele, perceber que isso estava acontecendo. **Como você acha que esse olhar marginal caminhou na sua trajetória? Existe até hoje?** Ah, mexeu com tudo. Mexe em tudo né. Você tem outra visão. Se bem que hoje em dia eu não vejo as pessoas que eu via..., mendigo, a maioria é tudo profissional. Eu não vejo muito marginal, marginal mesmo. **Mas então, o que é marginal para você?** É, eu não acho que deve existir marginais, mas o que eu vejo aí pela rua não são tão marginais. São pessoas integradas ao sistema.

[Renato discorre sobre questões pessoais, o assunto sobre cinema pessoal volta quando pergunto mais sobre como ele percebia os filmes].

Vendo os atores e vendo os filmes depois, você consegue fazer uma leitura, esse filme diz alguma coisa além do incomodo, além do.... Era um. O *Copacabana* por exemplo eu acho um hino a tudo que era marginal, desprezado fora da sociedade, entendeu? Eu acho muito bonito neste sentido, entendeu? Uma coisa muito apaixonada, muito bonita, é neste sentido que eu vejo. **E A Família do Barulho, Monstros do Babaloo, por exemplo.** A *Família do Barulho* também, eu vejo como..., é..., uma família fora dos..., dos esquadros né? E os *Monstros do Babaloo* também. Risos. **É uma outra família, que também....** É uma família muito maluca com a Helena fazendo a menina mimadinha, não sei o quê... você viu *O Barão Olavo*? **Vi! O Barão Olavo. E queria saber como é que a cor de alterou alguma coisa.** Não. A cor, eles acharam as latas quase que vinte anos depois, sei lá. Estavam perfeitas. Até a marcação de luz foi feita com de acordo com que estava na lata. E o filme milagrosamente estava preservado, porque geralmente.... **Porque Copacabana Mon Amour....** Perdeu! **Completamente não preservado.** É. Exatamente. **O processo de restauração ficou super bacana.** É, mas.... **Assim, eu..., é uma curiosidade completamente de espectadora: tem uma parte que fica um tempo considerável de tela preta e sem áudio, mais para o final do filme.** Sim. **Tinha imagem?** Não sei. Porque o Rogério, em *Copacabana*, ele começou a pirar em cima de *Copacabana* que ele começou a fazer remontagens. **Você também não acompanhava as montagens né?** Não. Eu fiz o filme, é, ficava lá. Então, depois eu queria ver pronto né? **Mas não acompanhava a montagem.** É, mais depois, é que anos depois ele mexeu. **No Copacabana.** E até o Gilberto Santeiro, que era lá da cinemateca, eles andaram escondendo o negativo do Rogério, porque eles estavam cortando o

negativo, entendeu? Para fazer uma..., ‘não, porque retrabalhar fica melhor ainda’, não sei que... **Já tinha umas pegações....** É, e eram bravas. Risos. **Acho que o Rogério e o Orson Wells tinham muitos pontos em comum....** É, tinham. **Nesse ponto da montagem.** Era um apaixonado pelo outro. **Dialogavam bastante neste ponto. Mas Barão Olavo, também em relação a você filmar com cor. Foi diferente? O Barão Olavo** é sempre influenciado pela pintura do Visconti. A casa do Elyseu era cheio de quadro do Visconti e o jardim era o jardim que o Visconti pintava. E isso tudo me impregnou demais, entendeu? O Júlio diz que *O Barão Olavo* é o meu filme, risos. **Então fala um pouco do Barão Olavo.** Não, não, então, eu não sei. Era por causa desse negócio de.... **Você ter bebido na fonte do Visconti...** É. Exatamente. **Me conta como foi trabalhar essa luz então.** Ah foi uma beleza! Umas cores tão bonitas. O filme neste sentido é bem diferente. A cor é bem diferente, uma coisa.... **O roxo, o vermelho eles não são abertos.** É, os rosas são lindos, então é uma coisa, é muito bonito. Eu gostei muito de fazer, filmar ali, o filme eu não entendi. Risos.

[Renato discorre sobre questões pessoais]

Copacabana é um filme que me atrai porque eu acho que ali, Lílían e Helena forma uma dupla..., Fantástica né?! Muito legal. Eu gosto mais da Lílían e da Helena do que da Maria Gladys e a Helena, apesar delas fazerem um par constante. É, eu também, eu gosto mais. A Lílían é uma pessoa fantástica, uma atriz maravilhosa. Cria uma luz quando está em cena que é uma loucura. Acho que é uma figura mais forte do que a filha. **Ver esse pessoal, ver a Beth Faria em cena. É incrível, mas eu sempre penso, será que eles tinham noção do que estavam fazendo? A marginalidade ali impregnada em atores globais.** Sim, tem sim. A Beth também era filha de General. Tinha um carma com filho disso, filho daquilo. **Era uma forma também de se afirmar como rebelde.** É claro, sem dúvida. **Mas também tinha muito de curtição, né. Anos 60's e 70's: vamos todos curtir. Como era, não sei, essa pergunta talvez soe muito repetitiva, mas como era essa troca entre curtição e viver esse período?** Era meio, a coisa era meio misturada. Embora a curtição fosse meio liberada, entendeu? As drogas eram liberadas, mas o pesado mesmo era a coisa da política. Aí era..., o negócio era brabo. **Você com os seus contatos nunca foi perturbado né?** Mas eu tomava muito cuidado né. Não se podia falar sobre nada. A comunicação era zero, por isso que foi tão importante fazer esses filmes. Porque se conseguia falar alguma coisa, porque não..., sabe, você não dizia nem o sobrenome da pessoa. Você só falava o nome e acabou, com medo de

implicação em alguma coisa. **Esses filmes foram importantes porque eles falavam alguma coisa, nem que fosse dessa forma rebelde. A cena da Helena, no final. Ah! Você sabia?** Não, não. Do vômito né? Do sangue? Aquilo é forte para caramba. **Principalmente depois de todo aquele álbum de família, né? Isso diz?** Ah isso diz, acho que é por isso que acabaram fazendo um dossiê. **Se bem que, às vezes, a censura era meio aleatória.** Ah, mas isso não foi nem censura. Era investigação dos militares mesmo. Que o Júlio, por ser filho de General, acusaram para o pai dele. Foi explícito: ‘é bom eles saírem fora’. **Se a gente não tivesse tido um exílio, se a gente tivesse tido a oportunidade de ver esses filmes continuarem, você acha que o cinema marginal teria feito mais barulho?** [Longo silêncio]. Não, eu acho que o barulho é em função do pessoal saber que mexia com a estrutura da época, entendeu? Eu acho que são filmes que só tem sentido na época, por conta de serem, quer dizer, tem. Hoje, você olhando fica impactado com muita coisa. Mas muita coisa era em função da época, porque naquela época era tudo muito certinho. O cinema estava fazendo pornochanchada, entendeu? Uma coisa muito ridícula, entendeu? Ninguém tentava falar nada a sério sobre nada, entendeu?

[Entrevista caminha para aspectos não relacionados a essa pesquisa e aborda questões pessoais].

Entrevista nº 2

Transcrição da entrevista do diretor Luiz Rosenberg Filho, concedida a essa pesquisa no dia 07 de julho de 2015. A conversa aconteceu na casa do entrevistado durante aproximadamente 1 hora e meia. Os trechos que apresentam uma carga muito pessoal foram suprimidos pela pesquisadora. O modo de falar de Rosenberg também foi preservado de maneira literal, por isso há referências de oralidade na transcrição.

O texto grafado em negrito corresponde à fala da pesquisadora, o texto sem essa marcação está na voz do cineasta.

Como é que foi fazer aquele filme? Foi uma barra muito pesada, com muita raiva, com muito ódio. Foi um filme feito, movido pelo ódio, pelo rancor, sabe assim. Você se abria por dentro e dizia ‘não, vamos mostrar, nesse momento, que país é esse’. Ai a gente botou para fora, ninguém entendeu o filme. O que foi muito bom porque ninguém entendeu na época. **E foi liberado (da censura) né?! E foi liberado porque foi uma jogada, foi uma jogada muito hábil. Fiz um filme de ficção científica. Não tem nada. Vocês colocaram Hitler no começo.** Nada, não fizemos nenhum tipo de associação. Na Alemanha levei uma vaia terrível, minha primeira vaia. Eles não conseguiram entender que o exército alemão estava, de certa maneira, substituindo a impossibilidade de mostrar o exército brasileiro e o nazi facismo instaurado no Brasil. Isso, para eles, entende? ‘Vá buscar outra referência, o exército alemão não’. Mas no fundo, no fundo, na Alemanha, eu vi muito isso, você não pode falar sobre nazismo, que é um assunto assim, parece que não aconteceu, Sujou o povo alemão, e isso, essa sujeira, eles não querem aceitar. **É mais ou menos isso que a gente tem então, talvez, em falar de ditadura e censura? A gente, até hoje, não consegue falar sobre isso.** Ah, mas isso, e acho que é a censura é a linguagem da ditadura. Com relação ao processo de criação. Não há interesse em pensar nesse país. Conta uma história de amor, fala bobagem, mas não pensa o Brasil. Não é função do cinema pensar o Brasil. E eu falei ‘é função de quem pensar o Brasil?’. ‘Não, os políticos pensam, nós sabemos o que estamos fazendo, nós temos um projeto para o país’. E realmente eu fico olhando e digo ‘Pelo amor de deus né, não me venha com essa história’. De qualquer maneira eu não me arrependo de nada, faria tudo de novo, melhor ainda. **Mas porque pensar o Brasil dessa maneira experimental e ousada?** Por dois motivos: porque não tinha acesso aos meios de produção. Colocaram dentro de esquema,

Instituto Brasileiro de Cinema, Embrafilme, como é a Ancine, burocratas. Que, de certa maneira, conduzem o que eles acham que devia ser filmado no Brasil. Então, elas aprovavam filmes tipo *Independência ou morte*, *Xica da Silva*, *Dona Flor e seus dois maridos*²⁶. Enfim, um cinema mais palatável, do ponto de vista da censura. Eles não queriam que houvesse um pensamento e que as pessoas discutissem ou discordassem da política cultural do governo da ditadura. Tinham, eles não achavam que estavam na ditadura, então, tinha o Ministro da Educação, da Cultura, essas merdas todas, mas, que no fundo, mas que tinham, quer dizer, tinham um projeto ditatorial. Eles afastavam quem não pensasse daquela maneira. Bom, vamos fazer um filme como *Bandido da Luz Vermelha*²⁷, como *Jardim das Espumas*, ou mesmo como *As\$untina das Amerikas*, era uma maluquice, naquela época, fazer um filme desse. Mas eu achei que deveria fazer, que pelo menos, mostrou claramente que tinha uma censura no Brasil. Que você estava enfrentando uma ditadura militar e que a Embrafilme existia, assim como hoje existe a Ancine, para negar o processo de criação. O processo de criação é um processo fundamentalmente, ele quer conhecer o Brasil. Mas eu parto da relação afetiva mais. Meu trabalho com o Renaud é um trabalho de irmão, não é um trabalho.... Eu não tenho trabalhado de exploração, eu não uso o trabalho como um sistema de exploração com os operários de uma fábrica são explorados. Então eles não queriam isso. Eles não querem que haja uma, uma, como se diz, uma filtragem no conceito de trabalho. Eu fiz um filme também chamado *Trabalho*, você viu? Pela ele é *Trabalho*, só. **Você fez essa leva de filmes..., esse Trabalho você fez em vídeo?** Fiz em vídeo e deu maior confusão. **Por quê?** Porque ele mostra que você não é nada diante da máquina. Que você é simplesmente uma reprodução da ideologia dominante. Você trabalha para dar lucro para o patão e você não participa do lucro. Ora bolas, então que sentido? Já não é um trabalho criativo, é um trabalho obrigatório, então, não seria uma substituição da escravidão pelo trabalho? O trabalho não transformaria, não só pretos, como brancos também escravos. Quer dizer, já era horrível os pretos serem escravos, agora eles são pretos e brancos. É uma massa levada e é um discurso, eu estava muito inspirado quando escrevi. Mas não passa em lugar nenhum, não passa em lugar nenhum. Mas eu acho que é essa é a função do cinema. É você ir por caminhos nunca dante navegados. Então eu acho que é como afeto. Você não pode dizer ‘Ah eu não vou gostar dessa pessoa, eu vou viver bem’. Não existe isso, não

²⁶ Os longas metragens foram lançados e dirigidos, respectivamente, 1972, Carlos Coimbra, 1976, Cacá Diegues e 1976, Bruno Barreto.

²⁷ Lançado em 1968 e dirigido por Rogério Sganzerla

existe essa certeza. O que é bonito no processo de criação não é a certeza de que você vai fazer sucesso ou vai ganhar dinheiro, ou para o Oscar. Tudo isso é besteira. A verdadeira base do processo de criação são as relações afetivas que você consegue estabelecer com quem você trabalha. **E o afeto nesse sentido.... Posso fazer uma pergunta completamente fora? Claro. O que é afeto nesse sentido?** Ah isso é legal. Tem um filme chamado *Afeto*, que tá também lá. Chama *Afeto*. **Vídeo? Também é da leva de vídeos.** É, é lindo. Esse filme é lindo, chamado *Afeto*. Eu acho que afeto é uma coisa que você não explica. Quando você gosta de uma pessoa e você diz assim ‘eu gosto de você’, eu já boto uma interrogação. Porque gostar do outro não significa saber se gosta. Eu acho que o grande mistério do afeto é você não saber exatamente o que ele é. Você não tem como verbalizar. Você pode fazer duas mil teorias, teses, mas do ponto de vista da relação é extremamente subjetivo. **Porque sempre muda de uma pessoa para outra.** É sim, assim, por exemplo, você foi à Master Class, o negócio do Índio. Você nunca está preparado para uma relação profunda, de troca, de afeto, de gozo, de prazer, de entendimento. E ver que a outra pessoa pode ir crescer, pode ir além de você, e que bom que ela pode ir além de você. Que ela pode se movimentar, independente do seu investimento na relação. É a mesma coisa de você em relação ao outro. Então, eu acho assim, a televisão pasteurizou o discurso amoroso. Não existe mais contradição, é tudo uma linha reta e o afeto é meramente a dúvida. Ser ou não ser do Shakespeare. É gostar sem ter a certeza de gostar. Mas tem um sentimento nobre aí que a sociedade tenta esculhambar o tempo todo. Ela quer pessoas que trabalhem fazendo as quinquilharias para o mercado. Não livros, não filmes, não pensamento. O que é pensamento? Eu acho que o afeto é um mergulho no pensamento. O pensamento do encontro e do desencontro com você para encontrar no outro aquilo que pode te dar prazer, aquilo que pode te dar satisfação, aquilo que pode te dar alegria, que pode fazer com que perceba – e eu falo isso no *Dois casamentos* ²⁸ - é que é voltar a alimentar uma criança que tem dentro de você. Eles não querem isso, eles querem o envelhecimento, apodrecimento e eles querem que você tenha Eduardo Cunha, por exemplo. **Então, nesse sentido, não do Eduardo Cunha, por favor, mas nesse sentido o seu cinema é um cinema de afeto.** Fundamentalmente eu acho que é né, eu acho que, se bem que o próprio *Jardim das Espumas* tinha cenas de relacionamento, naquela época, imagina fazer com a Angela Ro Ro, que depois a gente tirou fora, mas imagina fazer com aquelas pessoas surubas e tudo

²⁸ Filme de Rosenberg lançado em 2015

o mais. Mas não é uma coisa, é a coisa. Eu adoro Pasolini, tenho paixão por Pasolini, mas o Pasolini filma *120 dias em Sodoma* com raiva, com ódio. Eu acho que o meu cinema é um cinema que transcende essa coisa..., se bem que, por exemplo, na conversa da menina com o embaixador, no *Jardim das Espumas* os dois se batem, se machucam, se complicam. Mas ela que toma consciência de entrar no lixo, ela não, ela vai pela estrada, você fica aí, você é um bosta, você não é nada. Eu acho que essa consciência, eu acho que o cinema experimental buscou um outro tipo de consciência que não era a consciência da aceitação imediata dos filmes que eram feitos e produzidos pela Embrafilme, pelo Instituto Nacional de Cinema, e hoje, pela bosta da Ancine. **Entendi e é como você disse pra mim, que o cinema do Pasolini, quando é feito com raiva e tudo o mais, mas uma coisa que fiquei me perguntando muito e eu me pergunto isso ao longo de todos os outros filmes experimentais que eu já vi. Não só nos seus, mas principalmente nos seus, eu percebi que existe uma relação quase intrínseca entre sexo e violência. Não sei se posso afirmar isso de alguma forma, eu vi isso, eu acho que é uma relação que é uma coisa que é dependente da outra. Por quê? Isso tem a ver, eu imagino, que com o contexto. Espero não estar fazendo uma pergunta tão....** Não, não, não, é uma pergunta interessante essa. Eu acho que a gente não foi muito... a gente já foi muito proibido de ter tudo. Proibido de pensar, proibido de trabalhar, proibido de escrever..., proibido. Quer dizer, o cinema..., eu não me considero nem do Cinema Novo, nem do Cinema Experimental. Eu me considero a parte. Eu sou a linha do meio, porque tanto gosto de um lado, quanto gosto do outro. No sentido dos dois lados, eu acho que *O Jardim das Espumas*, embora tenha referências do Cinema Experimental, tem muito do Cinema Novo. Que a política era um foco do Cinema Novo. E eu achava que você podia ter o mesmo foco do Cinema Novo tinha, mas de maneira mais livre, mais liberta, mais ousada, mais transgressora e aí aparecia o sexo dentro da impossibilidade do momento que a gente tava vivendo, em que tudo era proibido, tinha uma falsa moralidade, toda imprópria. Eu acho que o sexo, ele tá ligado na política. Uma vez eu disse isso para o Darcy Ribeiro, e época de uma exibição que houve no Meridiano de *Crônicas de um industrial*. O Darcy Ribeiro me disse ‘Ah, você comete um erro grave: você mistura sexo com política.’, ‘É’, eu falei, ‘por isso a gente perdeu poder em 1969’. Não conseguia separar uma coisa da outra né, naquela época, na época do regime militar, era tudo muito difícil. Era como se você sangrasse para gozar, não saísse do teu pau esperma, saísse sangue. Então é como se você não gozasse de uma maneira tranquila, livre, criativa. Viver era uma coisa muito sofrida, era só aquilo e aquilo só não bastava para você ter uma vida. Eu acho que isso

não basta para se ter uma vida. Isso tem que estar em um contexto maior, de trabalho, de satisfação, de encontro, de produção. Não de quinquilharias, mas de pensamento, nada disso era possível. Então o sexo acabou sendo o refúgio. Eu acho que a gente tentou, mas não..., você não sai por um caminho só, são muitos caminhos né. Eu acho que o Lênin fala isso quando ele fez a revolução lá em 1917. Ele dizia que a revolução não é só um segmento da sociedade. É o pensamento, a cultura, o trabalho, a criação, é o estudo. Então é uma totalidade. As coisas das transgressões dos filmes estavam aí, a gente não quer ficar só em casa, a gente quer trepar ali na rua. **E os outros recursos, por exemplo, o uso do vômito, do esperma?** É, exatamente tudo né, quer dizer, eu acho. Se você não goza, você vomita, eu acho isso muito engraçado, se você não goza, você vomita, porque você adocece. Você está tentando colocar o que está podre dentro de você. Porque você representa, de uma certa maneira, porque para sobreviver dentro desse sistema, você tinha de fazer algumas concessões. Nós tivemos que fazer muitas concessões e uma delas foi ter ficar amedrontado diante da censura. Nem por isso a gente deixou de filmar, mas a gente colocava para fora esse medo, esse horror, essa impossibilidade, essa vontade de estapear, de sair matando, porque eles estavam matando todo mundo. Então era uma coisa assim, o que você está colocando para fora é esse vômito envenenado que você tem dentro de você, que de uma certa maneira é a sua impotência, mas não é uma impotência que você cultua. Mas que é imposta de fora para dentro, não era de dentro para fora. Então quer dizer, então ela está relacionada a essa grande angústia de não poder ser feliz. Em um país que você escolheu para viver. Se a gente pudesse ir embora..., eu até tentei ir embora, fiquei uns anos fora do Brasil. Mas você não..., mesmo lá, você não, o que é você lá? Nada.

[Entrevista caminha para aspectos pessoais que não interessam a essa pesquisa, a conversa é retomada quando o cineasta comenta sua relação com o cinema]

Então, assim, eu achei que o cinema era uma porta para um entendimento maior e mais profundo e mais poético do que seria esse país. Então, eu fui, assim, me preparando para entender politicamente sem querer fazer um cinema como o Cinema Novo. O Cinema Novo queria fazer um cinema específico né? Eu queria fazer um cinema aberto, né, não queria fazer um cinema assim. Você vê hoje certos filmes do Cinema Novo, você vê que eles envelheceram muito e, não que eu queira fazer filme para a história do cinema, bobagem isso. Mas eu quis que eles pudessem ter uma representação poética da

resistência de todos nós. O *Crônica* e o *As\$untina* de uma maneira mais anárquica, então o *As\$untina* flerta com os dois lados, flerta com o Cinema Novo, flerta com o cinema experimental. *Crônicas* mais com o Cinema Novo. *Jardim das Espumas* mais com o cinema experimental, mas pegando um viés político. Então eu fui fazendo com o cinema o que eu não conseguia fazer com o meu trabalho no jornal.

[Novamente a entrevista é desviada para questões pessoais e é retomada quando Rosemberg fala das colagens que desenvolve]

Então assim, eu acho assim, que a colagem da essa coisa, a colagem de uma certa maneira da uma ideia que é um filme alternativo, mas não tem nada, tem uma tesoura, um lápis, uma cola. Eu bato a colagem, faço um buraco boto uma imagem e o cara diz ‘como você fez uma coisa dessas?’ E dá. Você viu *Linguagens*? Chegou a ver *Linguagens*? *Linguagens* é um filme feito do nada. A menina estava aqui em casa, tinha acabado de escrever um texto e disse, vem cá, você lê esse texto aqui pra mim... aí ela leu o texto e eu disse a partir do texto fui procurar as imagens, aí fui procurando, procurando, depois aqui ganhou quinze mil reais do canal brasil, prêmio do canal brasil. Então eu acho isso que é legal, pô, não é você jogar e fazer então a história do porteiro do prédio que fica cansado, eu acho lindo quem consegue fazer bem isso, porque esse cinema é “realista” é muito chato. Eu não tenho paciência mesmo. Quando você vê no início do filme o quê que é que vai ser o filme, já quero ir embora. Não tenho mais paciência pra ficar. Antigamente eu até ficava, mas agora eu não fico mais não. Eu disse isso uma vez, eu não tenho privada no lugar dos olhos, eu quero ver coisas poéticas, coisas que me ensinem a viver melhor, a ser melhor como ser humano, eu não to, não vou ao cinema, não faço cinema pra que as coisas continuem como elas são, é assim, uma..., uma sucessão de inverdades de pessoas que não vão acrescentar nada na tua vida. **Então neste ponto eu posso afirmar se pensar que política é uma forma de se colocar enquanto cidadão e se questionar tudo mais. O experimental é político.** Claro! Não tenha dúvida! Mas não tenha dúvida! **Então todas as escolhas que um diretor faz pra colocar no quadros, são políticas.** São! Mas eu também acho. Mas não tem essa coisa. Mesmo a condição não política, ela é política. **Exatamente!** Então tudo é política. Não tem essa, essa, o cinema do Curry que eu sempre detestei ou o cinema dos dois filmes do Roberto Faria, *Roberto Carlos contra o diamante cor de rosa*. Eu acho que eles são políticos não é. Ele tenta dizer que, bom, naquele momento do regime militar era o que era possível fazer. Mentira! Podia fazer muito mais coisa e se escondeu em cima da figura do Roberto Carlos como

se escondem na figura da Sonia Braga, como se escondem na figura da Fernanda Montenegro, no fundo no fundo se defendem. Política é *São Bernardo*, não é, *Terra do sol*, é *Terra em transe*, o cinema do Nelson né. O cinema do Nelson é um bom exemplo dessa coisa, quer dizer, o Nelson, que eu acho assim, o Nelson e o Joaquim foram os caras que amadureceram a linguagem cinematográfica, eu não, eu não gostaria de fazer filmes como eles fazem, mas eles fazem muito bem. É como eu acho. E eu quero fazer um filme como eu faço. O Leon tentou fazer..., pra mim é o melhor. **Até o Glauber tentou fazer com *Câncer*.** Pois é. Pois é. ***Câncer* é extremamente fora da caixinha.** É! Pois é! Ele, iai, e isso. Essa...isso... Essa . O “X” do problema tá nesta divisão, feita pela crítica, pelos exibidores e pelos distribuidores. Cortaram a laranja ao meio e um lado ficou brigando com o outro, quando você tinha o maior cinema do mundo, que poderia ter sido e ficou o pior cinema do mundo que é hoje. Você vê. Cinemas da Globo. puta que pariu! Dá medo de você. Eu não vejo. No trailer eu já fico irritado. Fico fazendo hora pra entrar. Acabou o trailer, acabou toda aquela babozeira de banco de, ai vou entrar pra ver o diabo do filme. Então eu acredito que possa sim, não tem cinema não político, tudo é político, a mesma posição contra política, é política também. Agora, é preciso dar política uma profundidade é exatamente o que o Gustavo Dahl, guerreiro, Luiz Rosenberg Filho com a *Crônicas de um industrial*, *Jardim das Espumas*, o Glauber com *Terra em transe* e o cinema dele feito na Espanha e feito na África. Então assim, eu acho que tem uma procura da política, mas não essa política oficial, essa política que você sabe que não serve pra nada, é só representação, são bufões representando os partidos bufões. Então eu acho isso né. Eu acho que o cinema tem mais nobreza, tem, tem mais uma preocupação mais afetiva com a política, a política como um instrumento do pensamento foi o que agente foi tentar buscar da maneira como cada um podia, eu gritava, brigava, mas eu não me envergonho da minha abordagem. Naquele momento Mais desesperado, mas descrente da... da... do país, do mundo, de tudo né. Você vê que no final a gente substitui, quando o cara entra dentro do lixo do desembarque do... do exercito alemão, do exército americano na Normandia que ele fez como se fosse procurando o diabo do embaixador aqui. Isso foi em plena ditadura tinha muito mais significativo que fazer que isso compreenda, uma boçalidade né. O cara dá uma, uma, uma hombridade, uma humanidade embaixador, não teve, nunca teria, porra, que ele representa os interesses da economia americana e dele desse país. **E deste sentido da quebra, de partir a laranja, o movimento de repensar o sistema brasileiro começou partido, ele começou, se questionando e conversando, os meninos aqui do rio, os meninos de São Paulo. Começou assim, começou com uma**

vontade de fazer diferente da Atlântida, da vera cruz, fazer diferente do que estava dado. E em que momento, e que, assim, você já disse que foram os exibidores, os críticos que partiram essa laranja, mas, enquanto você, Rosenberg vivendo tudo isso, como você se sentiu que isso aconteceu a partir de que filme, que maneira? A partir do Golpe né! O golpe foi. 64... acabou! Acabou com aquela tentativa de que se vinha tendo, antes do golpe tinha “vidas secas” né, tinha uma série de filmes representados. O próprio cinema do Nelson pereira não é. Rio 40 graus né. Ele tinha uma. Eu acho que era nossa, a nossa a nossa paixão pelo cinema começava por essa, por esse, observação que país era esse. Ninguém estava esperando um golpe não é, quer dizer, o golpe foi muito violento assim sabe? Foi uma coisa assim, é... eu acho que agente ainda não tem um distanciamento pra ter uma visão do que é que foi, do que aconteceu, ao longo destes anos todos. A gente sabe o que aconteceu, mas tiveram muito mais coisas que não reveladas, quer dizer, num.. num ficar cafetinando a tortura, a dor, a miséria, nada disso, mas eu acho que tudo isso parte de uma coisa mais, mais... é... é... Significativa do ponto de vista crítico daquele momento da história do Brasil. Eu te falei isso, não sei se falei isso, que quando eu fui à Brasília, fui conversar com o Coronel. Coronel falou comigo e eu perguntei ‘vem cá cara, porque os canais de televisão são dados para famílias como a do Roberto Marinho?’. E ele disse ‘pô, televisão é um instrumento militar, a gente entre na sua casa sem pedir permissão’. Então eu acho que esse é o X da questão. É a luta da televisão que é um instrumento do poder contra o cinema.... Essa profusão de imagens, o que tem que fazer é esvaziar esse sentido dessa quantidade e voltar a pensar na imagem com qualidade, não como quantidade. Eu acho ótimo que você faça cinema, essa tua preocupação com o sentido da imagem eu acho que é uma coisa nobre, né. Porque todo mundo quer fazer cinema, agora fazer cinema, eu acho que é, como se você escrevesse uma carta de amor para o outro, então tem que ser uma coisa muito, muito, de dentro para fora. Não é uma coisa muito de fora para dentro.

[Entrevista caminha para questões pessoais e é encerrada]

Entrevista n° 3

Transcrição da entrevista do fotógrafo Renaud Leenhardt, concedida a essa pesquisa no dia 18 de dezembro de 2014. A conversa aconteceu na casa da pesquisadora e apresentou algumas intervenções externas ocasionadas pelo ambiente. Os trechos que esse fato atrapalhou o fluxo da conversa ou que a entrevista caminhou para aspectos muito pessoais foram suprimidos da transcrição. Cabendo a entrevistadora assumir esses cortes. O modo de falar de Renaud também foi preservado de maneira literal, por isso há muitos traços de oralidade na transcrição.

O texto grafado em negrito corresponde à fala da pesquisadora, o texto sem essa marcação está na voz de Leenhardt.

Talvez não tivesse Cinema Marginal, talvez não do jeito que ele foi, se não tivesse ditadura. Porque a ditadura fez com que o Cinema Novo se retraísse, ou seja, muita gente foi presa, havia o esquema de censura, então o Cinema Novo foi freado ali. E eu acho que o Cinema Marginal ocupou um buraco que o Cinema Novo deixou. Não porque quis, mas por força da realidade. Ou seja, algumas pessoas resolveram fazer cinema assim mesmo e, obviamente, que fizeram com os recursos mínimos. Então isso se vê no resultado. É um cinema com poucos recursos. É claro que com poucos recursos você não necessariamente faz uma má qualidade, né?! Mas dá para ver que os recursos são limitados e eu acho que.... Eu não sou um estudioso disso, eu vivenciei um momento, sem fazer grandes reflexões. Mas o que eu vejo hoje em dia é isso, o Cinema Marginal existiu porque o Cinema Novo criou um espaço. Eu acho que o que eu me lembro de ouvir conversas justamente do Neville e do Bressane²⁹, eles aproveitavam também para se impor: ‘nós somos o movimento que veio depois do Cinema Novo, mas a gente é legal, né, a gente tem propostas’. E quando você faz um negócio desse, geralmente tem uma crítica. Eu vi muita gente do dito Cinema Marginal criticar o Cinema Novo. **Mas você entende que por vir depois havia uma necessidade de romper?** É, exatamente, houve um desejo de romper também. Como te falei, eles ocuparam também uma certa cena. Porque o Cinema Novo, como te falei, se refreou. Teve pessoas que foram

²⁹ Neville de Almeida é um cineasta do período marginal

impossibilitadas de filmar. Aquilo que tinham filmado não é mais possível, porque a gente não pode esquecer que o Cinema Novo, de uma forma geral, tinha uma conotação, uma crítica social, e as forças armadas, elas, evidentemente, quiseram acabar com isso. Quer dizer, começou a ser subversivo esse tipo de coisa, mesmo que fosse sutil e tudo o mais, né? É claro que a sutileza, às vezes, conseguia passar, porque os censores não pegavam a sutileza. Mas enfim, eu acho que não teve muito disso né. **Mas, então, pelo dado momento histórico e por essa necessidade de ter, você disse que os cineastas tinham propostas. Você acha que os cineastas dito marginais, existia uma vontade de fazer alguma coisa em termos políticos ou você acha que não? Que a proposta deles era se distanciar disso?** Eu acho que, por exemplo, o Rosemberg fez um cinema político, mas eu acho, como..., como..., eu acho que muita gente no Cinema Marginal resolveu abordar outras coisas, problemas existenciais. Ou seja, eu acho que uma forma de crítica foi a não política. A não política foi uma forma de crítica. Eu lembro uma vez, que teve uma filmagem do Neville e que um dos atores era o Guará, que era um amigo meu na época, e eu me lembro que ele estava improvisando, tinha muito improviso né? E ele, uma hora lá, no discurso dele falou ‘Não se dá para fazer isso, não se dá para fazer aquilo, não se dá para fazer mais nada nesse país’. Não ficou assim, né, mas o que eu quero dizer é que tinha essa mentalidade.

[A entrevista é interrompida por aspectos externos e, quando é retomada, aborda a trajetória do fotógrafo]

Não, então, era uma coisa na verdade que como eu te falei, embora o meu pai tenha tido uma trajetória dentro do cinema, não só dentro do cinema, mas no cinema, evidentemente que havia um ambiente em casa. Por exemplo, o meu pai fez o som do [título inaudível] sabe? Daquele filme francês que ganhou a Palma de Ouro, etecetera e tal. Então tinha, falava-se de cinema na minha casa. Mas meu pai era uma pessoa, estava mais tempo preocupado com a técnica. Eu mesmo ia ao cinema como todo mundo, não tinha essa intenção de fazer cinema. Mas eu tive sim uma época com interesse pela fotografia, fotografia estática. Naquela época eu conheci o Rosemberg que falava de cinema 24 horas por dia. E era justamente a época que eu tinha voltado da França. A gente se conheceu, eu me lembro até hoje, foi no Arpoador e ele estava curioso para saber novidades, porque naquela época, já 1968, já estavam, não era o auge da ditadura, mas havia uma censura aqui. **Foi antes do AI-5?** Foi antes do AI-5, antes do AI-5 já havia censura, já havia..., não se via todos os lançamentos, tudo..., então ele começou a fazer uma série de perguntas

sobre cinema, né? E tinha um filme lá, que se não me engano, acho que chamava, *Longe do Vietnã* que acho que uns cinco cineastas resolveram, porque naquela época tinha guerra no Vietnã. Então eles resolveram fazer um filme com cinco episódios, cada um falando sobre a guerra do Vietnã, claro que um filme antiamericano né? E um dos episódios era dirigido pelo Godard e para fazer aquele filme, o Godard foi impedido pelo Vietnã de filmar lá, porque eles achavam que o Godard não era uma pessoa confiável. Aí o episódio do Godard, ele se filma e fica falando que não pode entrar etecetera e tal. Aí eu fiz uma certa crítica ao filme, achando que o filme era, o Godard era muito autocentrado e tudo o mais. Ai o Rosemberg que era fã incondicional do Godard, a gente começou a discutir e tudo. Foi assim que começou a nossa amizade. Aí como ele sabia que eu estava interessado em fotografia, uma vez ele foi fazer um filme, *O Jardim das Espumas*, ai ele falou ‘Ah Renaud...’. Quem ia fotografar o filme era um rapaz chamado Rubens que já faleceu. Ai o que aconteceu é que no dia da filmagem o Rubens apareceu e falou para o Rosemberg ‘Ah não vai dar para eu trabalhar agora porque pintou um trabalho remunerado’ e naquele filme nós não estávamos ganhando, isso é uma das características do cinema, nem todos os filmes pagavam as pessoas, mas muito pagavam. ‘Então eu te peço para adiar a filmagem uma semana por conta desse trabalho’, Rubens falou. Rosemberg falou ‘Impossível já está tudo em cima, todo mundo está preparado para filmar agora’. E aí o Rosemberg me chama para que eu assumisse porque ele sabia que eu tinha o interesse na fotografia e na fotografia de cinema, consequentemente. E aí foi uma situação muito complicada. Porque eu não tinha a menor experiência em fazer fotografia de cinema. Mas o Rosemberg foi tão insistente, eu via também um barato que poderia ser curtido ali também e eu topei. Então foi assim que aconteceu. E o primeiro dia de filmagem foi um problema porque eu já tinha, eu acho que já te contei isso. Pois e porque aquela, essa câmera, que era uma 16mm, película né, é claro, ela tinha, tem, o que a gente chama de claquete retrô. Ou seja, no início do plano uma lampadazinha acende e queima alguns fotogramas para você ver o início da cena realmente né, para você depois poder sincronizar com o som, se alguém estiver captando o som. Depois eu fui me dar conta disso, essa claquete estava com defeito. Ela acendia e ficava acesa o tempo todo. Ela só apagava quando você apagava a câmera. Então eu bem que tinha notado pelo visor que o negócio ficava meio amarelado, mas a falta de experiência, né? Quando a gente foi ver o resultado estava tudo queimado né. E como meu pai era engenheiro e conhecia um pouco sobre câmeras, ele acabou consertando o negócio. Eu acho até que a gente não viu o resultado, eu falei com o meu pai que tinha um negócio estranho, um troço que fica

assim. Aí ele falou ‘isso aí é isso’, antes de ver o resultado. E tem uma coisa engraçada, naquela filmagem inicial. O pessoal que fazia parte da equipe, ator, tinha um ator lá que era amigo da Ângela Rô Rô e a Ângela era uma menina e tinha convidado ela para atuar no filme. Fazer uma personagem lá. E aquele dia a gente filmou o dia inteiro com ela e, aí depois, o que aconteceu?! Ela nem sabia que queimou o filme, mas ela mesma não queria continuar. A gente ia ter que fazer com outra pessoa. E ela acabou sendo substituída por uma moça chamada Fabíola. **No final a Fabíola faz muito bem o papel. Revi o final ontem. É engraçado faz muito bem o papel, é curioso porque ela se entrega, assim como todos os atores. O papel é se entregar porque a duração dos planos é grande, porque a tortura é real. Pensando nisso, o que isso influi na questão da fotografia? A duração dos planos ser grande, a cena que eles estão no matagal, que tem como se fosse um empresário olhando, assistindo aquilo, a câmera parece acompanhar os movimentos lentos da tortura, parece que a câmera também está torturado o espectador. Eu queria saber como isso foi conversado. Qual foi a orientação que o Rosenberg deu em termos de fotografia para você?** Olha esses planos que você está falando tem um assim, tem outro no matagal, tem um da tortura e um do matagal. Ah isso aí o Rosenberg falou ‘vamos fazer câmera na mão e vamos fazer bem próximo dos personagens’, isso foi, ‘e vamos dar essa ideia de movimento intenso e só’. Não teve..., e a do matagal tinha de dar mais impressão de movimento ainda. E não tinha, no caso da tortura, você tinha os personagens, você tinha uma pessoa. No caso do matagal você não tinha, não sabia bem o que estava acontecendo. Então aí justamente a ideia era dar essa impressão um pouco surreal, né? É outro universo, exatamente, um universo que estava associado diretamente com, digamos assim, ao momento mental. **Parece uma viagem mesmo. É, é. Teve algum conceito? Ou ele falou ‘vamos fazer a fotografia que der? Com a luz que der?’** Porque depois, o *Jardim das Espumas* é preto e branco e o *As\$untina das Amerikas* é colorido e eu sei que você também fotografou. Eu acho o seguinte, primeiro, filme preto e branco é mais barato e eu não..., aí você teria que perguntar para o Rosenberg, eu acho que ele conseguiu essas latas não sei como. Então vamos fazer com o que tinha. Não foi, não teve um planejamento. Que eu me lembre não. Tenho isso, consegui a câmera e vamos fazer com isso. E também tem muita externa, teoricamente você já tem a luz a princípio. A não ser que você tenha que equilibrar a luz com rebatedor e tudo o mais né? Pra dizer a verdade, muita cena aquele dia, embora a cópia não fosse boa, mas é a melhor, muitas cenas tem um contraste muito grande porque a gente queria filmar de manhã. Mas as coisas atrasavam e como num dia não podia perder

tempo, a gente acabava filmando 11 horas, 12 horas, 13 horas, entendeu? O que é péssimo, entre 11 e 14 horas e 15 horas, no verão, porque tem mais essa, era verão, você deveria parar de filmar. A gente tentou fazer isso, mas não deu. Não deu sempre, porque quando tinha alguma sombra de vegetação melhorava e tudo o mais.

[Entrevista caminha para aspectos não relacionados ao *corpus* dessa pesquisa]

Entendi. Mas, assim, bom, eu realmente queria pensar na..., você realmente acha que não existe uma fotografia marginal? Mas o que você acha que é Cinema Marginal? Não, eu acho que a fotografia marginal, ela para mim é uma fotografia onde existe poucos recursos. Eu acho que é isso, entendeu? É claro que, na medida em que você tem poucos recursos, as vezes você tem mais liberdade. Pode parecer paradoxal, mas é verdade, você pode se permitir fazer certas coisas que num filme muito profissional, ah, você não se permitiria fazer maluquice e tudo o mais. Então eu acho que o Cinema Marginal, em termos de fotografia, ele te permite isso. Ousar mais, entendeu? E ser criativo em condição adversa. Ou seja, equipamento quase nenhum, entendeu? Então eu acho que é isso, eu acho que é só um reflexo das condições de trabalho. Então, se você disser ‘Ah! Mas ela não tem um estilo próprio?’ Mas eu acho que é consequência dessas limitações de recursos e de uma certa liberdade. **Mas assim, o que você, mesmo na visão pessoal de uma pessoa que estava ali, convivendo com o grupo e produzindo junto, porque Cinema Marginal é muito isso, você produz com um grupo de amigos, ficar todo mundo junto, aquele processo. Como você acha que isso influenciava naquele processo, influenciava na ausência de sentido político ou nesse “protesto”. Por ter uma ausência ser uma forma de protesto. Como isso influenciava no sentido do filme? Se influenciava de alguma forma, à fotografia, à luz, à fotografia com pouco recurso. Como isso influenciava? É, no sentido do filme, ou na ausência de sentido, pensando na política, pensando no filme como algo, não na política ditadura somente, mas pensando no filme como algo que se expressava, com alguma ideia, alguma visão de mundo, como a fotografia influenciava nisso?** Ah isso, não, eu vou te dizer uma coisa, eu não me considero uma pessoa com bastante conhecimento fotográfico para chegar a esse ponto que você está falando. Eu acho que era uma coisa..., eu também estou aqui falando de Cinema Marginal, eu posso falar no caso do Rosenberg e de ter participado de algumas filmagens, entendeu? De ter participado de filmagens de Neville e tudo o mais, sem ter feito parte da equipe. Então é basicamente isso que eu vi. E no caso Rosenberg, os roteiros dele são políticos, o fato de você ter gente com

esparadrapo da boca e tudo o mais né? Você está dizendo que não dá para falar, não posso falar, e tem uma série de outras coisas assim. No caso do *Jardim das Espumas* né, você vê o personagem sendo torturado, etecetera. Então os roteiros do Rosemberg eram políticos, embora o Rosemberg sempre foi contra você dizer as coisas muito claramente, ou seja, ele acha que o espectador precisa fazer um esforço de reflexão. Ele diz que você não pode mastigar demais as coisas, fica chato, etecetera e tal. E, enfim, o espectador pode trazer reflexão pessoal. Então era isso. Mas, eu acho que..., eu me lembro, por exemplo, que a gente tem um filme que gente ia fazer e acabou não fazendo. Inclusive o Rosemberg ia fazer isso com a Tete Medina, atriz de teatro, uma ótima atriz. Eu me lembro que o projeto era filmar Macabeth, mais especificamente a Lady Macabeth, a peça de Shakespeare. Então, era um roteiro extremamente político, né. No caso específico de Rosemberg, eu acho que o cinema dele era/é político. O cinema marginal como um todo, como ti falei partiu para uma outra direção porque não podia dizer as coisas claramente. Então eu acho que você, sei lá, por exemplo, uma casa que você falou, é, com a... eu me lembro, por exemplo, falando do Rosemberg, ele tinha, não sei se por questão de não querer os recursos, ele tinha como um dos objetivos dele fazer um trabalho de grupo, uma criação em conjunto, isso ele tinha sim, tanto que numa época o filme foi mostrado pro grupo de teatro americano – depois vou me lembrar do nome... era um grupo justamente, que fazia uma peça coletiva e esta era uma meta que ele tinha. No caso do *As\$untina*, por exemplo, vários laboratórios foram realizados com vários autores e estes laboratórios dali surgiam possíveis cenas para o filme, ali era uma criação coletiva, mas sempre sob a batuta de Rosemberg dizer.... Acho que não era a criação coletiva no estado puro, entendeu? Era orientado por Rosemberg, mas havia um certo... então acho que isso caracteriza também que eu me lembro também de filmagem do Neville, havia essa improvisação, ou seja, no cinema comercial tradicional você não tem muito de improvisação e ali tinha, improvisação de texto inclusive né, então isso é um outro caso. Não estou respondendo sua pergunta diretamente, mas eu me lembro disso, havia essa resposta entendeu? No fundo, no fundo, no fundo, voltando para a fotografia eu acho que havia uma liberdade de trabalho, ou seja, você podia, já que não havia um compromisso, muito forte com o mercado, embora houvesse a ambição de mostrar os filmes, claro, pessoas que vissem os filmes, bravo! Ótimo, muito bom, mas como você não tinha esse compromisso maior, porque não tinha produtor colocando rios de dinheiro e tudo mais, havia essa liberdade de filmar do jeito que você queria, de improvisar, de enlouquecer um pouco.

Isso também dizia muito sobre como o filme estava sendo feito sobre o que o filme falava exatamente A liberdade. E qual é sua visão dessa au... da relação com o público, os filmes, a maioria dos filmes dito marginais, inclusive os do Rosemberg, não passavam em grande circuito por uma série de motivos, inclusive o período sobre o qual a gente está falando. O controle era muito grande. Você acha que cinema... você pode desenvolver seu raciocínio e falar sobre aquilo que achar mais pertinente. Mas você acha que cinema é necessário ser mostrado para o público? Ou você acha que cinema feito pelo simples fato de ser cinema ele já é valido enquanto possibilidade de expressão?

Bom, é, eu acho que um lugar muito interessante de cinema é a França. Por que eu acho, porque a França tem filme pra tudo, daí a não ter público nenhum, eu já não concordo, realmente todos querem público. Eu acho que, claro, você quer mostrar para as pessoas, senão... né. Agora o que acontece é o seguinte, hoje na internet, esses veículos, eles permitem botar um filme no Youtube baratinho, feito com seu celular e tudo o mais, então se você não tiver 10.000 expectadores não é grave, entendeu? Até na internet você pode ter muito mais no Youtube, mas enfim, o que eu quero te dizer é como são filmes que você realiza com poucos recursos, você, se atingir um número não muito grande de expectadores, já é valido, já tem um retorno. Agora eu acho que você tem que ter uma medida. Eu acho que ultimamente você quer mostrar o que fez, por até não se importar demais com apreciação das pessoas, você pode até não ficar deprimido porque as pessoas não gostaram. Mas que você quer mostra, você quer mostrar, eu não acredito em cinema que é fechado em três ou quatro. Não acredito nisso. Eu acho que se quer em última instancia... você pode até durante um período, fazer experiências, experimentação, mostrar para três ou quatro, tudo mais, ter uma discussão e tudo mais, nisso eu acredito. Agora o objetivo disso maior é mostrar para as pessoas.

Depois de *As\$untina* das Amerikas o que você fez? Eu descobri que você, achei você nos curta recentes do Rosemberg, também como fotografia.

Depois do jardim acho que o Rosemberg fez imagens... eu tenho um papelzinho aqui. Sim ele fez Imagens que é um filme mudo, inclusive ele mostrou na Europa, etc e tal, aí depois ele fez o *As\$untina* que eu fiz a fotografia também né, depois ele fez, se não me engano, Crônicas de um industrial, que foi o Antonio Luz que fez a fotografia, ótimo fotografo, aliás, e depois ele fez O Santo e a Vedete que é um filme fotografado pelo Pedrinho Morais que foi o que fez o filme do Joaquim Pedro Os Inconfidentes. Que por acaso é um

amigo meu de infância e é um ótimo fotógrafo. Acho que essa é basicamente a filmografia do Rosenberg da década de 70. **E você fez o *Jardim* e o *As\$untina* com ele?**

Sim. Aí depois, a partir, eu não tenho as datas né, mas aí eu trouxe os papeis para não perder, não tenho tudo aqui, mais aí depois, a partir da década de 80, 90 ou 2000, eu anotei alguns aqui, mas tem outros, um se chama *Alice*, com a Mara Cher, irmã da Cristina Cher. Tem *Desobediência*, tem *Guerras*, com a minha sobrinha ela tem talento. Depois teve *Deserto*, *Linguagens* e *Ultimas Imagens em Tebas*, mas enfim talvez tenham outros, mas eu não...

Mas aí como você acha que foi seu percurso em relação a esses filmes recentes, você trabalhou com ele nesses filmes?

Nesses filmes eu trabalhei, fiz a fotografia, esses filmes, não o *Alice*, não os primeiros, a partir de um certo momento o Rosenberg não trabalhou, mas com película então as produções foram muito mais baratas, se bem que o *Alice* teve alguma produção. Então a medida que a gente foi avançando no tempo, e é usando o digital as produções foram ficando cada vez mais baratas, isso a gente pode falar em termos de produção, muita coisa ele passou a usar colagens, então a gente filmava as colagens hoje eu não sei, não precisava filmar as colagens.

Interrompo para questionar sobre as imagens de arquivo de *Jardim das Espumas*.

Estou falando de colagens porque o Rosenberg faz belas colagens, ele é muito bom nisso e passou a usar o recurso de colagens também. Filmava as colagens, hoje a gente escaneia, mais fácil ainda. E é um recurso fácil, fácil de fazer, de filmar, dá um trabalho lá pra ele, mas você de câmera tem sanear, facilita muito as coisas. Esses últimos filmes que fiz com ele são assim cenas muito simples, colagens, imagens de arquivo, internet.

E a fotografia continua sendo livre e com possibilidade de... dizer coisas?

Não, aí, é uma coisa muito mais contida, aí é mais um trabalho de edição, você filma algumas coisas, entrevistas e coisas, mas é muito mais simples, muito menos trabalhoso. Eu me lembro que o *Alice* tem uma certa produção a gente inclusive foi filmar na serra e tudo o mais, entendeu. *O Vampiro* também teve essa produção, a gente foi filmar na Lagoa, externas, de noite, tudo mais, nas essa ultimo *Guerras*, *Deserto* e *Linguagens*, esses filmes são cada vez menos trabalhosos em termos de fotografia, são filmes que usam mais em cima de montagens, mais edição.

Entendi, é basicamente as perguntas que mais instigavam eram essas. Claro que eu sempre fico pensando na questão como foi filmar naquele período, ter contato com todas aquelas pessoas. Me instiga também você quiser comentar alguma coisa nesse

sentido é bacana também. Mas em termos de estética o Rosenberg é típico. Ele trabalha muito a angustia, o sofrimento, diferente do Sganzerla, diferente de Bressane. Trabalha outros pontos de vistas e filme acaba ficando com outro aspecto. É os filmes do Rosenberg tem muito nu também. **A menina fica o tempo todo, com pelo menos com a parte de cima.** Você está falando de qual? *Jardim das Espumas*. *Jardim* né. Digamos que o *Assuntina das Amerikas*, em termos de equipe, de atores, talvez tenha sido dos filmes que participei mais intenso, porque, quer dizer a Ana Lu, né, que é a atriz do filme, ela vinha do teatro, nunca tinha feito cinema, mas ele tinha uma boa experiência no teatro e o Nelson Dantas que tinha uma puta experiência no teatro e de cinema, um ator calejado. E a Ana Lu fazia parte do Oficina 2 que era... tinha o teatro oficina que era e tinha o irmão do Zé Celso que tinha o Oficina 2 eles tinham feito um grande sucesso com uma peça de teatro que eles foram representar, não sei se era as Três Irmãs, foram representar o Brasil no festival de Avignon, na França, ou seja, pra dizer que realmente era de qualidade, eu acho que foi nessa viagem que Ana Lu conheceu o Rosenberg. Nessa época o Rosenberg morava em Paris, então lá mais ou menos começaram um trabalho junto. Então quando ela finalmente veio fazer um trabalho no Rio, eu me lembro que ela trouxe algumas pessoas do Oficina 2, Cidinha e mais umas duas pessoas de São Paulo e aí é isso, essas pessoas se juntaram uma galera aqui do Rio, então tinha muita gente, muitos atores, muitos personagens, isso foi uma diferença com o Jardim. O Jardim tinha gente é claro, não com essa quantidade e também era uma época que embora fosse durante a ditadura, era uma época que as pessoas eram jovens, havia um certo prazer de viver, havia sempre um estado de espírito muito alegre, tinha discussão e tudo o mais, mais de uma maneira geral a coisa era alegre, até uma menina também que depois virou atriz de teatro, Xuxa Lopes. Enfim foi um filme bastante movimentado, se tivesse tido mais condição talvez fosse até uma grande produção, não foi porque a produção não era muito grande. Tanto é que a Ana Lu veio para o Rio por causa desse filme e até hoje era mora no Rio, faz teatro, é artista plástica.

Foi filmado em 1975 talvez terminado em 76. Aí depois disso é um outro filme *Assuntina* que ficou muito tempo parado a gente precisa de algum recurso para tirar cópia e tudo mais eu acho que a Embrafilme acabou ajudando o filme, né, eu acho inclusive o Joaquim Pedro intercedeu.

Mas o *Assuntina* não teve problema com a censura?

Eu acho que não, eu que não, não tenho certeza. **O que poderia ter mais problema que era o *Jardim* também passou que as pessoas não entenderam. É, é, é. Engraçado as**

peessoas não entenderem aquilo tudo, principalmente a cena de tortura. Sensores deveriam ser criaturas curiosas. É acho que não sei, acho que eu tinha pensado em te perguntar em termos de fotografia. Mas eu fiquei curiosa sobre você não se considerar um fotografo profissional.

Porque eu não sou mesmo, é porque como eu tinha informática eu acho que... bom, isso depende muito de cada um, eu acho. Então eu não tenho aquela ligação com o cinema que o Rosenberg tem por exemplo, talvez isso era uma coisa até eu pensei em fazer, talvez se eu fizesse roteiro, se eu pensasse em dirigir, aí sim, isso exige um envolvimento maior.

Naquela época você não tinha vontade de dirigir?

Não, não, não, eu achava que era uma coisa que não era para mim, eu achava que fosse mais passivo né, dirigir você é mais ativo, eu acho. Sobretudo atores, como é que se diz, laboratório, você fazer laboratório e tudo mais, você tem que se envolver, envolver com as pessoas muito fortemente, você tem que ter alguma segurança que você quer, embora acha aí o imprevisto, a criação coletiva, mais você tem que saber o que quer. Talvez naquela época eu achava que não tinha experiência o suficiente para saber o eu quero, talvez eu reagisse mais as coisas. É isso. Talvez fazendo mais roteiros e dirigindo isso te obriga mais, entender, a se envolver mais. E aí voltando a coisa, como meu pai na época da vida dele trabalhou com cinema né, acho que eu fiquei marcado com uma coisa, quando tem filme pra fazer, entendeu, tem dinheiro em casa, quando não tem filme, não tem dinheiro, e isso era uma coisa que vivenciava na minha casa. A minha mãe, inclusive no Brasil, teve uma época que ela montou uma confecção, ela foi corajosa, ela montou uma confecção de alta costura, porque precisava ter dinheiro em casa. Isso me marcou também, não sei, essa profissão é uma profissão complicada. Então como eu tinha, digamos assim, informática etc e tal, trabalhei na PUC, trabalhei na... eu achava que lagar isso pelo duvidoso era arriscado, mas acho que isso é porque eu não tinha a mesma, digamos assim, envolvimento com o cinema do que o Rosenberg. Por mais que o Rosenberg diga “a h errei de profissão eu deveria fazer outra coisa e tal”. Ele se recente também dessa, digamos assim, inconstância, né, dessa dificuldade de conseguir recurso para trabalhar. Eu acho que hoje em dia existe mais possibilidade na televisão você vê agora tem uma nova Lei que obriga os canais terem **Conteúdo nacional**. Exatamente, você tem que ter pelo menos três horas de conteúdo nacional por semana. Sendo uma hora é produção independente isso já demonstra que o mercado está crescendo, você precisa disso, senão é complicado, então você vê muita gente que filmava porque tinha

recurso, não dependia daquilo para viver e sabia que tinha lugar para dormir, que tinha comida em casa, se não é complicado. Então eu acho que isso me fez com que eu não envolvesse, entendeu, totalmente.

Então você coloca mais como um pouco como espectador daquele momento todo também

Também, um espectador.

Não participar eu acho difícil, em alguma medida não estar misturado aquilo tudo. Em termos profissionais não ter tanto o compromisso.

Tem isso e também tem isso que eu ter falei, eu quero mostrar uma determinada coisa, eu quero fazer um filme assim, assim, assado. É preciso ter algo a dizer. Eu não achava que tivesse algo a dizer, entendeu? A gente sempre tem algo a dizer, mas algo a dizer que justificasse você botar, você dispor de muitos recursos, do tempo das pessoas. Seja você, quando você é responsável por um grupo de pessoas, você é algo de crítica, de uma série de coisas e um descontentamento da pessoa e tudo o mais. Então eu acho que você realmente tem que saber o que você quer, enfim eu acho que, eu não tenho como é que se diz, medo de falar disso tudo, não tenho problema nenhum.

Você pensa em fazer roteiro?

Eu penso em pelo menos experimentar. Eu não sei qual vai ser o resultado, mas eu penso em experimentar, sim eu talvez até trabalhar em parceria com alguém primeiro na confecção de um roteiro né.

Agora você acha que tem algo a dizer

Olha, algo a dizer eu não sei, mas eu tenha na parte de dirigir atores eu tenho... talvez, talvez eu tenha. Filosoficamente não sei se tenho algo a dizer **Sempre tem né só uma questão de como dizer.** É, mas é isso, você tem que se jogar na água fria.

Às vezes é uma questão de dar a cara a tapa. Eu acho que um pouco da minha, é uma certa obsessão que eu sinto por esta época, é porque talvez as pessoas dessa época não tinham medo de dar a cara a tapa, eu acho que era uma época propícia para ter medo de levar tapa na cara, são as décadas de 60 e 70. Você tem muitos motivos para ter medo de dar a cara a tapa. Você tem falta de grana, você tem uma política que não te deixa dar a cara a tapa, porque ela vai te dar um, dois, três, vários. Vocês não tinham esses medos. Vocês queriam fazer, vocês queriam viver. O prazer era ligar a câmara e viver.

Sim, é verdade é verdade, agora eu acho que se não fosse o Rosenberg **Você não teria entrado.** Eu não teria entrado, embora antes, digamos assim, eu estava, quero dizer, eu

andava muito como ti falar, com algumas (embaralhado) teve uma época, que antes disso, antes de começar a trabalhar com o Rosenberg, que eu frequentava muito esse pessoal de Minas, que era o Plínio, o Guaracy, e outras pessoas ali, Carlão, então eram pessoas que eu frequentava bastante, então ali naquele momento eu estava pensando em fazer cinema.

Aquele tipo de cinema? Ou outro tipo de cinema?

Eu acho que era aquele que eu tinha contato. Inclusive, como eu estava te falando, quando eu estudei na França, meu pai que é um cara que não era bobo, ele falou para mim, “você tem certeza que quer fazer engenharia? Você tem certeza de que você não está fazendo isso porque eu sou engenheiro?” Ele tinha razão né, em parte era verdade. Ele falava pra mim “você não quer fazer uma escola de cinema? Uma escola de arte? Uma coisa assim da vida? **Seu pai perguntou isso pra você?!? Meu Deus!** É ele falou isso, mas como eu te falei, eu não tinha segurança, eu não me sentia seguro. Eu acho que é isso, infelizmente é assim.

Sabe, eu tenho uma coisa que eu posso falar agora que eu ainda não falei. Eu devo te dizer, assim, que depois que eu trabalhei no Jardim das Espumas eu adorei essa coisa de trabalho em grupo. Mas trabalho de grupo pode ser de diversas maneiras. Eu gostei por ali, as pessoas em um mês, dois meses, você filma durante uma eternidade, elas estão ali juntas e é um relacionamento muito próximo, e bastante íntimo, no sentido de que você vê as pessoas com as qualidades e defeitos é ali que os filme não pode durar muito. É intenso. É isso eu achei um máximo, devo dizer que isso é um prazer imenso. Você pode até ter problemas um outro momento, mas é um prazer imenso. **Você está com um grupo fazendo um objetivo comum.** Dá a impressão que você está tendo uma vida acima de mediocridade. Dá a impressão que você está vivendo intensamente e é as relações humanas né. Isso é interessante. Eu por exemplo, eu acho mais interessante fotografar gente do que fotografar paisagem, o mesmo, é claro que hoje em dia a fotografia está muito ligado as artes plásticas e tudo. Você pode criar com a fotografia. É claro e isso também é interessante de uma forma geral, eu prefiro, sou mais interessado em fotografar gente do que fotografar outras coisas, entendeu? E eu acho que tem a ver com o que eu to te falando sobre essa ligação entre as pessoas quando você faz um filme né, ou seja, é como você estivesse casado com as pessoas, ou seja, a pessoa não tem tempo para sua família, nada, e você começa de manhã chega de noite você só saber de comer e dormir e no dia seguinte começa tudo de novo, entendeu? Enfim eu não sei também se porque eu fiz parte de um cinema que não era um cinema profissional, talvez aquele cinema, com

aquela produção, que você entra em horário específico bate cartão não sei, ou seja. **Mas você ainda assim, vive para aquilo**, agora o cinema marginal, olha, nos proporcionou, eu acho que de uma forma geral o cinema no Brasil e aí pode dizer um ou outro seriado de televisão, aí seria um pouco diferente, mas é isso, é interessante porque você estabelece amizade as vezes que dura a vida toda, ou pelo menos durante muito tempo, e eu agora, tenho amizade assim, de você encontrar se abraçar fortemente entendeu como se fosse um conhecido, entendeu? Ou seja, tivesse vivido com aquela pessoa uma aventura, estabeleceu uma certa ligação muito forte, como se comece ela no meio da multidão, a certas pessoas especiais que você viveu uma aventura muito forte isso realmente acho que foi o lado positivo de fazer cinema, para mim foi isso. Não sei se sendo um profissional de cinema, fazendo um filme depois do outro, tá rá lá lá chega uma hora que você fala “não tudo bem”. Mas eu acho que esses dois filmes e depois fora o Rosenberg.

Você fotografou com algum outro diretor?

Não, tem uma mulher chamada Vera Figueiredo ela fez um filme; Samba da Criação do Mundo, alguma coisa assim, é um filme que tem um enredo que tá ligado ao samba e teve uma filmagem na Avenida onde ela usou 10 câmeras sendo que a câmera principal era do Dib Lutfi. **Meu Deus**, ela me convidou para eu fazer uma, eu era amigo dela e coisa e tal.

Você conheceu o Dib Lutfi então? Conheci, eu tava falando disso, eu me lembro dessas filmagens na Avenida e ela morava numa cobertura lá em Ipanema e eu me lembro depois a gente de estar lá. Fomos falar na cobertura dela, começamos a batucar, e até aí eu estava batucando com ele Dib Lutfi, ou seja, pessoas que você não tinha tanta amizade e tudo mais, de repente neste ambiente de filmagem, você estabelecia uma proximidade com pessoas interessantes. **A gente tem o exemplo da Helena Ignez** então é interessante isso, estou falando em idades diferentes e tudo mais, estabeleço uma migração em quando não digo filme... eu não digo que todo filme vá falar sobre isso. Mas que todo mundo o *As\$untina* era todo mundo em volta de um projeto com um objetivo comum todo mundo querendo que desse certo, entendeu? Se dando eventualmente. Você precisava arrumar alguma coisa mesmo que aquilo não fosse sua função. As pessoas querendo maquiagem tudo isso era muito interessante, entendeu?

Você sente falta disso

Disso eu sinto falta. Eu acho que eu acho que, bom, quando a gente é jovem, talvez isso tenha uma intensidade maior também. Isso é o que eu poria acima de tudo. Realmente isso é um grande barato, ou seja, esse trabalho, essa intimidade que você estabelece com as pessoas, porque você as vezes vai numa festa, as vezes até as gerações são diferentes,

ss vezes... você entendeu o que eu to falando? Uma coisa formal as vezes. E tudo mais e aquilo realmente é muito legal. Muito lega. Ou seja, é claro que agora, por exemplo sou amigo da Ana Lu **A própria amizade sua e do Rosenberg.** É, é, é, atravessou produção **Percalços.** É isso mesmo. Isto é uma coisa muito legal mesmo. Você já não teve essa experiência eu te aconselho porque vale muito a pena.

Acho que não existe lugar melhor do que um set de filmagem. Um bom set de filmagem. Por isso que eu falo que gosto de trabalhar com meus amigos são as pessoas que eu sei que eu confio, se der merda, se a gente brigar a gente volta se falar que você vai conseguir uma harmonia.

Eu e a Vera, a gente começou a fazer um documentário que acabou não sendo feito. A gente filmou também Porta Bandeira com samba, que era sobre mestre sala acabou não sendo feito teve alguns problemas. **Nesse filme você só fez a câmera?** Só fiz a câmera neste dia que foi a gravação que era a Beija Flor o personagem fazia parte da Beija Flor **dez câmeras é quase uma super produção.** Eu acho que tinha todas câmeras do Rio de Janeiro.

Mais só uma coisinha que eu dizer. Que as vezes pode ser, nunca me aconteceu isso, mas pode ser desagradável uma filmagem se existe desentendimento e tudo o mais. Pode ser muito desagradável.

O próprio Dib Lutfi eu estava assistindo uma entrevista e ele disse, que em Terra em Transe, por exemplo, o Glauber não podia encostar em alguns atores. Que a filmagem tinha que começar tal hora. Que foi muito diferente do clima de Deus e o Diabo na Terra do Sol. O Dib não estava, mas é uma coisa que se fala pensando no Glauber que começou experimentando bastante, principalmente no cinema novo. Clima do set diferente Deus e o Diabo era a galera filmando no Nordeste, no sol do meio dia e vendo o que acontecia. Terra em Transe não, foi teatro municipal do Rio de Janeiro, atores globais, aí como que isso o Dib falando que Glauber não podia encostar nos atores... encostar no sentido de montar a cena. O Glauber gostava muito do Dib e câmera na mão, o homem guia e tinha que passar uma vez só a cena, porque o ator queria logo sair, queria logo ir embora.

Ah isso, o esquema de televisão ou de grande produção isso não se encaixa num filme de Glauber.

Um cara que consegue fazer Câncer esperando um negativo para outro filme é curioso.

No fundo a palavra que estava me faltando é a cumplicidade. A cumplicidade que se estabelece em uma equipe. Isso é maravilhoso. É interessante, você viu, é outro ambiente você viu aquele filme do Truffaut.

O primeiro? *Os Incompreendidos*?

Não é aquele que ele fez uma filmagem *A noite americana*, você viu esse filme?

Hum hum. Ele tem um pouco disso. Teria que fazer um sobre o filme marginal e sobre o cinema novo, isso seria bom.

[Entrevista é encerrada nesse ponto].
